ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

1
1960

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ANUL VII

1

1960

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — redactor responsabil; MIRCEA POPESCU — redactor responsabil adjunct; ACAD. PROF. MIHAIL JORA; ACAD. PROF. TUDOR VIANU; PROF. SIMION ALTERESCU; PROF. MARCEL BREAZU; PROF. MIHAIL BERZA; PROF. MIHAIL POP; PROF. VIRGIL VĂTĂȘIANU; AMELIA PAVEL — secretar științific de redacție.

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

P.I.A. 11.503

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SUMAR

		Pag.
N. MORARU	Unele probleme ale artei în lumina principiului leninist al spiritului de partid	11

ARTE PLASTICE

VICTOR EFTIMIU	Camil Ressu	45
AMELIA PAVEL	Probleme ale ilustrației de carte contemporane romînești la literatura clasică	55
PAUL PETRESCU și PAUL HENRI STAHL	Decorul în arhitectura populară romînească	75
RADU BOGDAN	Tendințe și orientări în pictura romînească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea	111
DUMITRU NASTASE	Restaurarea monumentelor de artă medievală în Republica Populară Romînă	143

TEATRU ȘI MUZICĂ

SIMION ALTERESCU	Probleme ale raportului dintre conținut și formă în dramaturgia contemporană	173
OLGA FLEGONT	Unele probleme ale rostirii cuvîntului în arta interpretativă contemporană	191
LILA NĂDEJDE	Teatrul popular de păpuși în secolul al XIX-lea	203
FERNANDA FONI	Rolul lui Gavril Musicescu în dezvoltarea artei corale romînești	217

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pag.

George Enescu şi Eduard Caudella *(Nicolae Missir)* 233

Rectificări la datele biografice ale pictorului Constantin Lecca *(Barbu Brezianu)* 239

Despre originea lui Wit Stwosz *(Heinz Stănescu)* 241

Un exemplar reprezentativ de sculptură în lemn din Moldova în secolul al XVIII-lea *(Florentina Dumitrescu)* 247

Observaţii asupra portretelor lui Mircea cel Bătrîn şi doamnei Mara, de la Brădet *(Pavel Chihaia)* 253

Cronică 259

Recenzii şi note de lectură 263

Buletin bibliografic 287

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

СОДЕРЖАНИЕ

		Стр.
НИКОЛАЕ МОРАРУ,	Некоторые вопросы искусства в свете ленинского принципа партийности	11

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИСКУССТВО

ВИКТОР ЕФТИМИУ,	Камил Рессу	45
АМЕЛИЯ ПАВЕЛ,	О современной иллюстрации произведений классической литературы	55
ПАУЛ ПЕТРЕСКУ и ПАУЛ ГЕНРИ ШТАЛЬ	Орнамент в румынской народной архитектуре	75
РАДУ БОГДАН,	Тенденции и течения в румынской живописи второй половины XIX века	111
ДУМИТРУ НАСТАСЕ,	Реставрация памятников средневекового искусства в Румынской Народной Республике..	143

ТЕАТР И МУЗЫКА

СИМИОН АЛТЕРЕСКУ,	О взаимоотношении между формой и содержанием в современной драматургии.....	173
ОЛЬГА ФЛЕГОНТ,	О произношении слова в современном исполнительском искусстве	191
ЛИЛА НЭДЕЖДЕ,	Народный кукольный театр в XIX в.....	203
ФЕРНАНДА ФОНИ,	Роль Гаврила Музическу в развитии румынской хоровой музыки	217

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pag.

Джордже Энеску и Эдуард Кауделла *(Николае Миссир)* 233

Новые биографические данные о художнике Константине Лекка *(Барбу Брезяну)* 239

О происхождении Вайта Штосса *(Ганс Стэнеску)* 241

Характерный экземпляр резьбы по дереву в Молдавии в XVIII в. *(Флорентина Думитреску)* 247

Замечания о портретах Мирчи Старого и госпожи Мары из Брэдета *(Павел Кихая)* 253

Хроника 259

Рецензии 263

По страницам печати 287

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SOMMAIRE

		Page
N. MORARU	Quelques problèmes de l'art, à la lumière du principe léniniste de l'esprit de parti	11

ARTS PLASTIQUES

VICTOR EFTIMIU	Camil Ressu	45
AMELIA PAVEL	L'illustration actuelle des livres de littérature classique	55
PAUL PETRESCU et PAUL HENRI STAHL	Le décor dans l'architecture populaire roumaine ..	75
RADU BOGDAN	Tendances et courants de la peinture roumaine pendant la seconde moitié du XIX[e] siècle.....	111
DUMITRU NASTASE	La restauration des monuments d'art roumain médiéval dans la R. P. Roumaine	143

THÉÂTRE ET MUSIQUE

SIMION ALTERESCU	Problèmes du rapport entre le contenu et la forme dans la dramaturgie contemporaine.....	173
OLGA FLEGONT	Quelques problèmes relatifs à la diction dans l'art théâtral contemporain	191
LILA NĂDEJDE	Le théâtre populaire de poupées au XIX[e] siècle....	203
FERNANDA FONI	Le rôle de Gavril Musicesco dans le développement de la musique chorale roumaine.....	217

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pag.

Georges Enesco et Eduard Caudella *(Nicolae Missir)* 233

Rectification des indications biographiques du peintre Constantin Lecca *(Barbu Brezianu)* 239

Des origines de Wit Stwosz (Veit Stoss) *(Heinz Stănescu)* 241

Un exemplaire typique de la sculpture sur bois en Moldavie au XVIII[e] siècle *(Florentina Dumitrescu)* 247

Remarques sur les portraits de Brădet représentant Mircea l'Ancien et la princesse Mara *(Pavel Chihaia)* 253

Chronique 259

Comptes rendus et notes de lecture 263

Bulletin bibliographique 287

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UNELE PROBLEME ALE ARTEI ÎN LUMINA PRINCIPIULUI LENINIST AL SPIRITULUI DE PARTID

de N. MORARU

S-au împlinit 90 de ani de la nașterea genialului creator al marxismului epocii imperialismului și al revoluțiilor proletare, conducătorul oamenilor muncii din toată lumea, întemeietorul partidului de tip nou și al primului stat socialist — V. I. Lenin. Călăuzit de atotbiruitoarea știință marxist-leninistă, Partidul Muncitoresc Romîn ne îndeamnă mereu să ne îndreptăm spre creațiile inepuizabile ale marelui Lenin, să găsim mereu în operele lui geniale tezaurul de îndrumări teoretice și practice în vederea împlinirii marilor sarcini pe care le pune desăvîrșirea construcției socialismului în domeniul economiei, politicii și culturii. Măreţele creaţii ale călăuzitorului genial nu cunosc îmbătrînirea și își dezvăluie continuu nesecatul lor conținut. Nu există domeniu al activității ideologice în care întreaga dezvoltare să nu stea sub influența leninismului, să nu i se deschidă căi nelimitate prin însușirea concepției despre lume a lui Marx și Lenin. Materialismul dialectic și istoric făurit de clasicii socialismului științific, teoria reflectării elaborată de V. I. Lenin constituie baza filozofică a esteticii științifice.

În cele ce urmează vom încerca să analizăm unele probleme ale creației artistice în lumina învățăturii leniniste cu privire la spiritul de partid, principiu fundamental în ansamblul activității ideologice, trăsătură de bază a artei realismului socialist. Pentru că, așa cum arată A. V. Lunacearski vorbind despre colosala personalitate a lui Lenin: « ... oricît de interesantă este pentru noi și acuma personalitatea fermecătoare a lui Lenin prin simplitatea, unitatea și monumentalitatea ei, noi căutăm în moștenirea lăsată de dînsul — deseori căutăm cu înfrigurare — sfaturi și indicații pentru lupta noastră, pentru construcția noastră. Noi știm (și Lenin cunoștea acest lucru foarte bine) că arta ocupă în lupta noastră un loc important și cîndva va ocupa un loc covîrșitor în construcția noastră » [1].

Anii din urmă s-au desfășurat sub semnul unor evenimente importante în creația artiștilor noștri plastici: « Zece ani de creație plastică » —, expoziție retrospectivă, « Expoziția Interregională » din 1957, participarea la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Expoziţia de artă plastică a ţărilor socialiste de la Moscova, Expoziţia de artă plastică în cinstea celei de-a 15-a aniversări a eliberării ţării noastre, recent succesele însemnate dobîndite în domeniul picturii monumentale prin împodobirea caselor de cultură şi altor instituţii din Bucureşti şi din provincie şi Expoziţia artelor plastice din vara anului 1960. În jurul acestor expoziţii s-au purtat discuţii animate, deseori contradictorii, între artişti. Şi poate nu ne-am fi oprit asupra acestora dacă discuţia nu ar avea importanţă pentru dezvoltarea ulterioară în toate domeniile creaţiei artistice, dacă nu ar fi de datoria noastră să privim cu ochi critic drumul parcurs şi, pe baza unei analize obiective, să consemnăm succesele pentru a le dezvolta mai departe, să semnalăm lipsurile pentru ca acestea să nu mai fie repetate.

Dacă urmărim realizările obţinute în ultimii ani, sentimentul care ne cuprinde este acela al mîndriei. Pentru că ne dăm seama cît de multe s-au realizat într-un parcurs istoric limitat. Şi aceasta cu atît mai mult cu cît stăruie încă în amintire şi ne stau la îndemînă cataloagele saloanelor oficiale de pictură şi sculptură de altă dată, cele ce marcau în spaţiul aproape nevizitat al sălilor sărăcia de idei, de inspiraţie, de viaţă, dovedind impasul în care regimul burghez împingea mereu pe făuritorii de frumos. Iată, de pildă, catalogul amănunţit şi reproducerile unui mare număr de lucrări expuse în cadrul salonului oficial din 1942. N-are rost să zăbovim asupra lucrărilor care glorificau războiul, pe dictatorul fascist Ion Antonescu, sau pe ultimul vlăstar al familiei regale. Acestea rămîn să apese conştiinţa acelora, de altfel foarte puţini la număr, care şi-au pus talentul în slujba unei cauze străine poporului muncitor. Ne-ar interesa poate restul. Aici însă ne aflăm în faţa unui şir de lucrări străbătute de un fior de tristeţe, lucrări în care însuşi peisajul e trist, iar portretul înfăţişează chipuri de oameni care nu spun nimic. Şi într-adevăr care lucrare animată de un gînd îndrăzneţ, de avînt protestatar ar fi fost primită de oficialitate? Chiar atunci cînd era vorba de înfăţişarea oamenilor simpli, trăsătura dominantă era aceea a pasivităţii, a împăcării cu răul. Peste lucrări pluteşte atmosfera atemporalităţii, iar cîteva — legate chipurile de viaţa poporului — poartă o amprentă naţionalistă vizibilă, afişînd un optimism fals. Încolo lucrări multe aparent fără finalitate, marcînd însă pasivitatea, tristeţea, deruta. Pe de altă parte, printre artiştii care expun nu găsim pe Ressu, pe Iser, pe Steriadi, fruntaşi ai plasticii romîneşti care, prin neparticipare îşi manifestă atitudinea vrăjmaşă fascismului, războiului criminal, împilării poporului romîn.

Se ştie de asemenea că unii artişti au înţeles să se alăture direct şi activ luptei duse împotriva fascismului, pentru eliberarea ţării. Pe aceste poziţii au stat H. Maxy, Jules Perahim, Ion Marşic şi alţii.

Şi iată lucrările zilelor noastre, lucrări despre care s-au spus multe, care au fost deseori criticate pentru diferite lipsuri, lucrări ce marchează însă un drum mereu ascendent. Adunate la un loc, ele te izbesc prin mesajul puternic, prin avîntul lor, prin faptul că au de spus un cuvînt mare şi greu în acele clipe cînd însăşi istoria ţării noastre e la mare cotitură. Se poate şi trebuie să vorbim despre diferitele neajunsuri, despre diferitele lipsuri care se manifestă în cutare sau cutare tablou, se poate vorbi şi despre lipsurile mai cuprinzătoare pe care le are cutare sau cutare expoziţie începînd, bunăoară, cu prima expoziţie anuală de stat din decembrie 1948. Dar nimeni nu poate tăgădui că însăşi viaţa vorbeşte prin cele mai bune, prin cele mai realizate dintre lucrările de plastică expuse, că tocmai în virtutea acestui lucru putem

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

spune cu toată mîndria că ne aflăm în fața unei arte care zugrăvește viața nouă și a unei vieți care cere o artă nouă. Vor trece ani, copiii vor deveni oameni maturi, societatea își va continua drumul înainte. Nepoții noștri însă, vor afla multe despre oamenii care înfăptuiau insurecția armată din august 1944, despre oamenii care înlăturau jugul monarhiei, imperialismului, asupririi burghezo-moșierești, vor afla despre greul drum de refacere a unei țări în ruine, despre elanul pe care-l insufla credința în puterea și în rolul istoric al maselor în avîntul de construire a socialismului la orașe și sate. Nu, degeaba dușmanii poporului nostru, dușmanii artei noi încearcă să împroaște cu noroi imaginea emoționantă a acestor vremuri pe care artiștii plastici romîni au săpat-o în cele mai bune din tablourile și sculpturile lor. În zadar încearcă ei la adăpostul unor lucrări crude, slabe, nerealizate să declare întreaga creație a acestor ani, drept « ilustrație rece », și apreciază drept « fotografie searbădă » tocmai ceea ce înfățișează marile frămîntări ale oamenilor timpului nostru. Tot ce e mai bun din creația acestor ani ne vorbește despre ruperea cătușelor, despre drumul urmat de poporul muncitor, despre jertfa celor mai buni fii ai săi, despre dobîndirea unei noi condiții umane, despre anii cînd omul de pe aceste meleaguri devine constructor conștient al propriului său destin. De ce oare în acești ani sălile de expoziție au fost vizitate de milioane și milioane de oameni? De ce în fața picturilor și sculpturilor expuse se opreau profund emoționați oamenii simpli venind din cine știe ce cătun îndepărtat, sau muncitorii abia ieșiți din uzină? De ce tocmai aici dascălii îndrumau pașii a mii și mii de școlari și studenți? Pentru că cele mai bune dintre lucrări atingeau tocmai acele gînduri, sentimente, dureri și bucurii care răscoleau și inimile oamenilor simpli. Și chiar dacă s-ar mai găsi unii cărora să nu le placă orientarea « conținutistă » a acestor rînduri, nu vom înceta să subliniem cu toată puterea faptul că anii revoluției noastre aduc acea adiere proaspătă în arta plastică romînească, aduc teme noi, idei îndrăznețe, revoluționare, eroi care n-au mai existat, abordîndu-se genurile și speciile cele mai variate, rechemînd la viață tabloul de compoziție atît de drag clasicilor noștri, dînd noi dimensiuni umane, profunzime și finalitate picturii de șevalet, portretului și peisajului, ducînd la o adevărată reînviere a picturii monumentale. Nici o clipă n-avem dreptul să trecem cu vederea lipsurile pe care le aveau lucrările acestea; este necesar să găsim cauzele elementelor de schematism care s-au manifestat la unii dintre artiști; trebuie să combatem elementele de naturalism care s-au manifestat în creația altora. Nu se poate nega că în unele tablouri era prezentă un fel de tratare sărbătorească forțată. Nu se poate ocoli și faptul că unele lucrări erau crude, nefinisate artistic, alteori de-a dreptul cenușii. Nu se poate trece cu vederea faptul că au existat și vane căutări formale, încercări sterile de imitare a unor procedee tehnice moderniste, în unele cazuri urmărirea așa-numitei « imagini sintetice » frizînd arbitrara simplificare și schematizare a vieții însăși. Dar a judeca creația de pe poziția negativistă a transformării lipsurilor în trăsături fundamentale înseamnă a părăsi linia unei elementare obiectivități, înseamnă tendința de a ponegri tot ce a făurit elanul creator al artiștilor noștri. Ce ar spune oamenii cu bun simț dacă ne-am apuca să judecăm valorile realismului critic în dramaturgia romînească nu după nemuritoarele opere ale lui I. L. Caragiale, ci după comedioarele de mult uitate ale nenumăraților pretendenți la laurii creației, contemporani cu marele nostru satiric? Ce ar spune ei dacă valorile poeziei

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

romînești din a doua jumătate a veacului trecut, ne-am apuca să le apreciem nu după creația lui Mihail Eminescu, ci după versificația searbădă a unui Bodnărescu oarecare? Ce ar fi dacă dimensiunile realismului în plastica noastră ne-am apuca să le stabilim nu după creația lui Aman, Grigorescu, Andreescu, Luchian, Băncilă sau Tonitza, ci după măzgăleala nenumăraților contemporani doritori și ei să intre în Olimp? S-a scurs încă puțină vreme și drumurile stau larg deschise în fața artiștilor care și-au legat cugetul și fapta de viața poporului muncitor. Și totuși sumara trecere în revistă a realizărilor ne dă dreptul să fim mîndri și impune omului de știință datoria de a generaliza fenomenele pe baza unei analize adînci, obiective, pasionate. Pornind bineînțeles de la practica creatoare și de la viața care a generat-o.

Firul roșu care trece prin lucrările valoroase realizate în acest răstimp este acela al încrederii nelimitate în om, în mase, în revoluție. De pe această poziție artiștii noștri cugetă și cu privire la vremurile de altă dată. Fie că e vorba de momentele mai îndepărtate din istoria țării, cum ar fi de pildă, luptele lui Ion Vodă cel Cumplit (monumentalul tablou al lui Gheorghe Labin), fie că e vorba de ridicările revoluționare din 1848 (*Ana Ipătescu* de Al. Ciucurencu), de aspectele luptelor din ilegalitate redate în imagini emoționante ca în *Grivița* lui G. Miklossy, de *Tipografia ilegală* și *Înmormîntarea partizanului* a lui Ștefan Szöny, de țăranii în imaginile de neuitat realizate de Corneliu Baba, de sculpturi în care apare cîntarea ridicării proletariatului cum este *Zdrobiți orînduirea cea crudă și nedreaptă* de Ion Jalea, de adînca înțelegere a fenomenului istoric așa cum se vădește ea la Gheza Vida în *Pintea Grigore judecînd pe un boier* sau în *Întîlnirea* lui Boris Caragea — în toate este prezentă lumina înțelegerii proceselor istorice care au loc și a rolului maselor jucat în istorie. Aceste lucrări ne ajută să cunoaștem și să înțelegem drumul parcurs.

După cum, un orizont nou deschid, de asemenea, lucrările care vorbesc despre drumul parcurs de la eliberare încoace, despre luptele clasei muncitoare și ale țărănimii muncitoare, despre noul înțeles al noțiunii de muncă în societatea de azi, despre noile aspecte ale contradicțiilor care generează forme noi de luptă între clase, luptă în cadrul căreia se naște și crește omul cel nou, omul zilelor noastre, omul epocii socialismului. Despre acestea vorbește tabloul lui O. Angheluță inspirat din munca oamenilor industriei grele; chipul minerului care participă conștient la construirea lumii noi, care apare în tabloul lui Gheorghe Șaru, *Spre abataj*, *Portretul de muncitor* de H. Catargi; imaginea omului simplu constructor al lumii noi o vom găsi inspirată și convingătoare în sculpturile lui Ion Jalea, Ion Irimescu, Boris Caragea, dintre care vom remarca de asemenea *Se naște o idee* a lui Szobodka; semnificative sînt peisajele hunedorene de Eugen Popa, ale lui D. Ghiață, Marius Bunescu, Lucian Grigorescu, A. Ciupe, Ion Marșic, Brăduț Covaliu etc., peisaje făurite în stiluri diferite, dar pe care le unește profunda dragoste de țară, văzută în plina ei frămîntare, în devenirea ei istorică, în transformarea ei epocală.

Nu e întîmplător faptul că evenimentele care au zguduit lumea au stat și la temelia multora dintre creațiile valoroase ale artiștilor noștri. Ei și-au spus cuvîntul înflăcărat în apărarea păcii prin imaginile nepieritoare făurite de un Camil Ressu și un Iosif Iser. Nu întîmplător *Partizanii coreeni* ai lui Ștefan Csorvassy a obținut Medalia de Aur, acordată de Consiliul Mondial al Păcii, iar *Femeile din Lidice* ale Ligiei Macovei sînt cunoscute în lumea

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

întreagă. Și nu este întîmplător faptul că am putut găsi reproduceri după caricaturile antiimperialiste ale graficienilor noștri pe spațiul care se întinde de la Pekin pînă la Buenos-Aires.

Putem afirma că niciodată la temelia creației plastice din țara noastră nu au stat atîtea idei înaintate, atîtea gînduri avîntate, atîta dragoste pasionată pentru mersul înainte. Niciodată n-a existat un mai puternic avînt în căutarea noului din viață cu dorința de a-l reliefa, de a-l prinde în imagini care sînt cu neputință de a fi repetate. Marii noștri înaintași au iubit omul simplu, i-au cunoscut durerile, l-au compătimit și au protestat în numele lui. Dar niciodată ca în zilele noastre artele plastice nu au avut puterea de a afirma prezența omului, valoarea lui, capacitatea sa de a înlătura piedicile din drum. Creația acestor ani este un imn de slavă ridicat omului, maselor. Iată de ce putem fi mîndri. Căci, repetăm, în ciuda lipsurilor care au constituit și constituie greutățile creșterii, în linii mari, prin tot ce are mai bun, creația acestor ani este imaginea epocii noastre, mărturia luptelor, frămîntărilor și victoriilor, mărturia dezvoltării forțelor sociale noi, a biruitoarelor idealuri care ne călăuzesc, mărturia viziunii care deschide nelimitatele perspective ale zilei de mîine, a plămădirii unei lumi care apare pe ruinele societății vechi. Acesta este conținutul artei noi. Un conținut tematico-ideologic de asemenea bogăție, pătruns de spirit revoluționar n-a mai fost pe aceste meleaguri. Un conținut care cere acea formă corespunzătoare, formă care să-l exprime cel mai adecvat. Imaginea emoționantă a acestor vremuri se plămădește în efort creator, în zugrăvirea marelui adevăr al timpului, în înțelegerea proceselor adînci care transformă fața societății și, o dată cu ea, sufletul omenesc.

Pe drept cuvînt s-ar pune întrebarea: de unde vin aceste succese? Firește, temelia lor se află în înseși realitățile noi, în viață, în prefacerile sociale. Înțelegerea însă, dorința de a le înfățișa, simțămîntul imperios al faptului că trebuie să te amesteci activ în clocotul vieții și, cu ajutorul mijloacelor tale specifice, să spui cuvîntul tău de artist cu privire la om și viață, sînt legate de existența unei viziuni noi nu numai asupra lumii, ci și asupra rolului pe care îl are de îndeplinit arta în societate. A trebuit să fie înlăturată concepția retrogradă și denigrantă asupra artistului înfățișat drept ființă ciudată, despărțită de cele lumești, ființă care mereu îți provoacă mila. A trebuit să fie înlăturată concepția încetățenită de purtătorii de cuvînt ai ideologiei reacționare precum că arta n-ar avea finalitate, că arta nu ar avea rol activ în societate, că arta nu ar fi decît « o nobilă inutilitate ». Stăruia încă teza lui T. Maiorescu transformată în axiomă precum că « frumoasele arte și poezia mai întîi sînt repaosul inteligenței »[1]. Spre conștiința faptului că altele sînt rosturile artei și altul e rolul artistului în societate, creatorii de frumos au venit nu dintr-o dată și nu cu ușurință.

După cum luptele împotriva fascismului și a războiului nedrept dus împotriva U.R.S.S., luptele pentru lichidarea regimului burghezo-moșieresc, pentru făurirea socialismului au fost și sînt mereu conduse de partidul clasei muncitoare, la fel și marea transformare care s-a petrecut în mentalitatea, în creația, în condiția de viață a artiștilor din țara noastră este rezultatul îndrumării de către partid, este rezultatul uriașelor transformări petrecute în societatea noastră și, în cadrul acestora, în tot ce denumim viața culturală.

★

[1] T. Maiorescu, *Critice*, ed. Minerva, București, 1915, vol. I, p. 37.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dacă astăzi constatăm că cele mai diferite generaţii de artişti şi-au dat mîna în slujba cauzei poporului muncitor, acesta este rezultatul unei îndelungi şi consecvente lupte desfăşurate de partidul clasei muncitoare încă din perioada cruntei ilegalităţi. Lupta pentru orientarea intelectualităţii în general, şi a oamenilor de artă îndeosebi, pe drumul legăturii cu poporul, cu viaţa şi cauza oamenilor muncii caracterizează eforturile depuse de comunişti încă de la înfiinţarea Partidului Comunist din Romînia. Căutînd să-i aducă sub steagul ideologiei revoluţionare, să-i educe în spiritul concepţiei despre lume a clasei muncitoare, Partidul Comunist din Romînia a pus în mîna artiştilor arma atotbiruitoare a ştiinţei marxist-leniniste, i-a învăţat să înţeleagă esenţa duşmană vieţii şi omului a ideologiei burgheze, menirea înălţătoare pe care arta o are în lupta socială atunci cînd se alătură forţelor progresiste, revoluţionare. Iar după eliberare, Partidul Comunist, partidul care a preluat greaua răspundere de forţă conducătoare în plămădirea unei economii, unei aşezări sociale şi unei culturi de tip nou, a dus lupta consecventă pentru o artă legată strîns de năzuinţele poporului muncitor, o artă — expresie a acestor năzuinţe, o artă care să fie arma încercată în lupta pentru educarea omului în spiritul măreţelor idei ale timpului nostru.

Prin grija partidului, oamenii de artă din ţara noastră au învăţat că întreaga istorie a artelor constituie dovada elocventă a faptului că efortul creator are finalitate, are scop. Împotriva esteticienilor idealişti din toate timpurile, de la Platon pentru care arta n-ar fi decît o « umbră a umbrelor » şi Toma d'Aquino pentru care « . . .arta reflectă lumea transcendentă a ideilor », împotriva concepţiilor kantiene cu privire la caracterul « dezinteresat » al artei şi apoi a esteticii idealiste militante a lui Croce care priveşte arta drept intuiţie strictă şi îi tăgăduieşte orice însuşire de cunoaştere precum şi orice efect educativ, activ, militant, pînă la actualii apologeţi ai artei abstracte, împotriva acestora au luptat neobosit de-a lungul veacurilor materialiştii şi mai cu seamă, de un secol încoace, marxiştii. Aici şi-au dat mîna totodată şi genialii creatori ai frumosului, cei legaţi de viaţă, cei care pătrundeau cu forţa titanică a talentului lor în însăşi esenţa vieţii umane şi gînditorii înaintaţi ai timpului, cei care generalizau experienţa practică a creaţiei şi, în ciuda limitelor impuse de gradul de dezvoltare a ştiinţei în epocile respective şi de influenţa şcolilor filozofice şi estetice idealiste, căutau să desluşească rolul şi rostul activ al artei în lume. Cine poate uita oare pe marele Leonardo da Vinci care întruchipa în chipul unei singure persoane pe artistul genial, pe omul de ştiinţă înaintat şi pe luptătorul împotriva ideologiei reacţionare, mistice, a feudalismului? Creatorul *Monei Lisa* a afirmat cu tărie că izvorul frumosului în artă nu e dumnezeiesc, ci se află în natură şi are valoare obiectivă. Cine poate uita felul în care Leonardo da Vinci respingea tezele idealiste cu privire la caracterul pasiv al artei şi explica procesul creaţiei artistice drept exprimarea sentimentelor şi ideilor umane în creaţia care constituie imitarea naturii? Ceea ce reţine mereu atenţia în cugetarea acestui titan al Renaşterii este convingerea sa că adevărul şi frumosul sînt de nedespărţit, că la temelia creaţiei artistice se află cugetarea, că pînă la urmă însăşi arta contribuie la cunoaşterea lumii. « Marmura — zice la rîndul său marele Michelangelo — închide în sine tot ceea ce un mare artist poate să conceapă, cînd mîna sa este călăuzită de gîndire; numai ea (gîndirea — *n.n.*) poate să dezvăluie concepţia din marmură ». Cine poate uita că la temelia creaţiei lui Shakespeare se află acelaşi principiu al unităţii

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dintre adevăr și frumos, că pentru făuritorul *Regelui Lear*, criteriul de bază al artistului este adevărul. Să ne amintim de cuvintele lui Hamlet adresate actorilor: « Orice exagerare se abate de la ţelurile teatrului, al cărui rost, la început ca și acum, a fost și este să slujească drept oglindă naturii. Să arate virtuții chipul ei, dispreţului înfăţișarea lui; iar veacului tiparul său » [1]. În perioada iluminismului Denis Diderot a militat pentru arta înţeleasă drept reproducerea adevărului vieţii în imagini artistice și procesul creaţiei îl înţelegea drept dezvăluirea esenţei fenomenelor, a conţinutului lor. E de subliniat rolul deosebit pe care îl acordă Diderot fanteziei creatoare, pe care o înţelege însă drept mijloc de a dezvălui în opere de artă adevărurile corespunzătoare legilor naturii. Și tocmai la el găsim ideea rolului activ pe care îl joacă arta care descoperă adevărul pe baza atitudinii artistului faţă de viaţă, a idealului său cu privire la frumos. Iată de ce acest mare gînditor a și ajuns la înţelegerea rolului de tribun, de cetăţean al artistului, care în măsura în care făurește imaginea veridică a realităţii, are și putinţa de a educa oamenii. Este tocmai ceea ce vom observa și la Lessing, acel care descoperă valoarea omului simplu și-l pune în centrul atenţiei artistului. Să ne amintim și de chemarea marelui Goethe adresată artiștilor de a-și umple mintea și inima, ori cît de largi ar fi, cu ideile și sentimentele veacului lor pentru a putea crea opere mari. Și oare marele Rodin nu s-a ridicat împotriva tendinţei de a lua artei rolul ei gnoseologic atunci cînd afirma: « Arta este cea mai sublimă misiune a omului, pentru că ea este încercarea gîndirii de a înţelege lumea și de a o face să fie înţeleasă ». La rîndul său Schumann spunea despre muzica lui Chopin că în ea sînt « tunuri ascunse printre flori ». Iar Belinski afirma plastic: « Ce este arta fără gîndire? exact ceea ce e și omul fără suflet, adică un cadavru ». Fruntașii gîndirii materialiste premarxiste ruse și mai cu seamă Cernîșevski s-au ridicat cu vehemenţă împotriva concepţiei idealiste cu privire la pretinsa « artă pură », artă făcută de dragul artei și demonstrînd însemnătatea gîndirii și ideilor în artă, au arătat și dovedit teoretic caracterul ei tendenţios. Democraţii revoluţionari au lămurit că însăși creaţia artistică urmărește un scop concret, social, că arta este armă de cunoaștere a lumii și de educare a oamenilor. Iată de ce Belinski, Cernîșevski și Dobroliubov repudiază arta fără mesaj și cer ca orice operă de artă să caute a pronunţa judecăţi asupra vieţii.

În flăcările revoluţiei din 1848 s-au format și vederile estetice ale lui Cezar Bolliac. Studiul său despre poezie este o pledoarie pasionată pentru arta cu mesaj, pentru arta cu tendinţă, pentru arta care să fie arma revoluţiei, arma luptei împotriva tiraniei, arma pusă să « cerceteze cu de-amănuntul izvoarele inegalităţii în societate și să nimicească toate formele și reformele sociale, politice și religioase, prefăcînd acea iubire numai teoretică de libertate și egalitate, în libertate și egalitate practică și actuală » [2]. De fapt Cezar Bolliac generaliza și formula crezul estetic al pașoptiștilor. Acest crez se desprinde de asemenea din creaţia plastică a lui Rosenthal, Negulici și Iscovescu. Atît Rosenthal cît și Negulici lasă în scrisori mărturii cu privire la concepţia lor asupra artei drept cîntare a adevărului. Negulici afirmă: « Acel ce întreprinde cariera picturii trebuie ... să arate natura în toată strălucirea și în tot adevărul ... »[3]. Iar Vasile Alecsandri afirmă încă în 1840: « Fiindcă

---

[1] W. Shakespeare, *Hamlet*. Trad. de M. Banuș și V. Călin, Editura de Stat, 1948, p. 91.

[2] Cezar Bolliac, *Pagini alese*, E.S.P.L.A., 1959, p. 199.

[3] I. Jianu, *Pictorul revoluţionar Ion Negulici*, E.S.P.L.A., p. 32.

BIBLIOTECA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la noi nu posedăm încă libertatea tribunii, nici arma zilnică a jurnalismului, am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea moravurilor rele și a ridiculelor societății noastre » [1]. Precizînd scopul militant, social și revoluționar al artei, pașoptiștii arătau în practică felul în care trebuie creată opera inspirată din viața maselor și îndreptată către ele. Și sună foarte convingător chemarea lui Bolliac: « În popor, fraților! Acolo este mîntuirea, puterea, onoarea și gloria noastră » [2]. Poziția aceasta a artei militante este exprimată nu numai în creația unui Theodor Aman și Nicolae Grigorescu, în orientarea lui Băncilă sau Tonitza, ci ea se găsește formulată în gîndurile lor despre artă. Pentru ei, ca și pentru Rodin, temelia artisticului este adevărul, înțelegerea și interpretarea fenomenelor vieții. Marele artist spunea: « Arta este cea mai sublimă misiune a omului, pentru că ea este încercarea gîndirii de a înțelege lumea și de a o face să fie înțeleasă ».

De altfel, a doua jumătate a secolului trecut în plină formare a monstruoasei coaliții, în condițiile accentuării luptei de clasă în țara noastră, va înfățișa și tabloul unei acute lupte în cîmpul ideologic, cel mai pregnant manifestată în ciocnirile între teoreticienii reacționari ai « Junimii » de o parte și grupul progresist al *Contemporanului* pe de altă parte, ciocniri din care însă nu lipsesc și atitudinile luate de artiștii înșiși, partizani ai unei arte cu finalitate, cetățenești, bogate în idei, militante prin mesajul ei. Titu Maiorescu, pontiful și teoreticianul « Junimii » acredita tezele idealiste filozofice și estetice decretînd că « Esența artei este de a fi o ficțiune ideală care scoate pe omul impresionabil în afara și mai presus de interesele lumii zilnice . . . ». Pentru el « . . .chiar patriotismul, cel mai important simțămînt pentru cetățeanul unui stat . . . nu are ce căuta în artă . . . căci orice amintire reală de interes practic nimicește emoțiunea artistică » [3]. În vădită contradicție cu creația timpului, slujind cauza scumpă claselor dominante, aceea de a-i rupe pe artiști de frămîntările maselor, Maiorescu ajunge astfel să nege valoarea *Atacului de la Smîrdan* al lui Grigorescu, a lui *Peneș Curcanul* al lui Alecsandri, *Cîntecelor de vitejie* ale lui Coșbuc, căci ele erau doar legate de . . . « interesele lumii zilnice » [4], inspirate de ea, reflectînd-o și prilejuind luarea de atitudine patriotică din partea artistului. Polemizînd cu primii adepți ai marxismului din Romînia, Maiorescu ajungea să afirme că « . . .pentru orice om cu mintea sănătoasă este evident că o comedie nu are nimic a face cu politica de partid . . . » [5]. Dînd replica idealiștilor și depunînd eforturi însemnate pentru orientarea progresistă a creației literare și artistice din țara noastră, C. Dobrogeanu-Gherea, Ionescu Raicu Rion, G. Ibrăileanu și alții, cu limitele impuse de nivelul de dezvoltare a clasei muncitoare la vremea respectivă în țara noastră și influențele narodnicismului și ale reformismului exercitate asupra lor, aveau totuși să demonstreze caracterul social, angajat, tendențios al artei, rolul covîrșitor pe care-l are concepția despre lume, ideile, în creația artistică. În convorbirea cu C. D. Anghel, Gherea arată că: « . . .arta pentru artă nu există. Arta este produsul unui mediu social. De aici izvorăsc pentru ea tendințe. Aceasta ne mai explică pentru ce cînd arta va căuta să zugrăvească viața socială — va trebui necesarmente să aibă și tendințe sociale într-un fel sau altul « [6]. Iar Raicu Ionescu Rion arată în 1894 cu privire la menirea artei

[1] V. Alecsandri, *Comedii*, Ed. Tipografiile Unite, 1934, vol. I, p. 68.

[2] Cezar Bolliac, *op. cit.*, p. 5.

[3] T. Maiorescu, *Critica*, Ed. Socec, vol. III, p. 61.

[4] *Ibidem*, p. 62.

[5] *Ibidem*, p. 57.

[6] Dobrogeanu-Gherea, *Opere*, vol. I, p. 254.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

următoarele: « Despre poezia asta cu fond înălțător, plin de idei și de sentimente, plin de viziuni nobile și cu formă desăvîrșită — zicem noi că are atîta putere, și . . . trebuie să o întrebuințeze la ceva, la împlinirea vreunei datorii » [1]. Un an mai tîrziu gîndul acesta se precizează și mai clar: « Menirea artei? Negreșit că numai una-i: să fie adevărată, să nu falsifice fenomenele sociale pe care le descrie, să nu le schimonosească, ci să le imiteze în tot adevărul lor » [2]. Iar G. Ibrăileanu avea să arate în 1905 că: « Artistul cu voie sau fără voie ilustrează întotdeauna în opera sa o concepție asupra vieții, ia o atitudine față de viața zugrăvită și această concepție determină moralitatea sau imoralitatea operei » [3]. Cu alte cuvinte mesajul ei de idei, mesajul ei social, caracterul ei angajat, militant.

Chiar și în cazurile cînd nu s-au plasat deschis și deliberat pe pozițiile *Contemporanului*, marii creatori ai timpului prin opera lor, ca și prin cugetările cu privire la artă și la rosturile ei demonstrau o dată mai mult justețea pozițiilor materialiste. Theodor Aman avea să deslușească tendințele progresiste naționale în muzica și plastica timpului. N. Grigorescu avea să demonstreze caracterul și specificul adevărului artistic drept o interpretare angajată a realității în viziunea creatorului de frumos, ceea ce avea să reia apoi Luchian afirmînd că « Natura nu trebuie s-o imiți, nici s-o copiezi — trebuie să lucrezi în felul ei » [4], adică, așa cum spunem noi, conform legilor obiective de dezvoltare. Și dacă Băncilă își afirma crezul estetic arătînd că: « Artistul nu are rolul să lucreze pentru plăcerea și distracția privitorului, ci trebuie să aibă un scop mai înalt, să cultive, să emoționeze, să influențeze [5], Tonitza sublinia că: « Vom atinge și noi perfecțiunea cînd vom găsi acea formă în perfectă armonie cu gîndul nostru sufletesc. Forma . . . nu e nici o dată perfectă prin ea însăși, ci în legătură cu ceea ce exprimă » [6]. Adică cu conținutul de viață și de idei. Contemporanul lor I. L. Caragiale protesta cu vehemență împotriva tendințelor de a-l rupe pe artist de lupta politică, de viața vie, de societate, de problemele contemporaneității. « Eu nu mă pot gîndi sus — spunea marele satiric — cînd umblu cu picioarele goale în coji de nuci. Viața banală a mea, a noastră, a tuturor romînilor, iată ce mă interesează, iată ce-mi atrage irezistibil atenția. Ferice de cei ce pot să gîndească sus, nesimțind ce calcă jos! Ferice de ei. Groase tălpi trebuie să mai aibă » [7]. Și polemizînd vizibil cu Maiorescu și întreaga « Junime », cu efortul acesteia de a izola pe artist de viața socială, de luptele politice, de mase, I. L. Caragiale lua atitudine răspicată: « Pentru ce adică să se depărteze un artist, un poet, pînă într-atît de pasiunile care mișcă lumea și vremea lui? . . . Pentru ce să stea departe numai ca simplu spectator olimpian la frămîntarea societății lui? . . . pentru ce, ca un zeu care privește cu dispreț pe muritori, să nu se coboare a lua parte la necazurile lor de toate zilele? » [8] Și ce alta poate fi dovadă mai pregnantă a acestei participări decît felul în care oamenii de artă s-au ridicat de partea țăranilor împușcați în 1907? Băncilă făurea zguduitorul său tablou pe același drum pe care-l folosea Vlahuță în versul său pasionat, iar Caragiale alegea pamfletul, aliat cu studiul științific.

★

[1] Raicu Ionescu Rion, *Datoria artei* . . ., p. 212.

[2] Idem, *Arta revoluționară* . . ., p. 228.

[3] G. Ibrăileanu, *Doi critici și mai mulți scriitori*, în *Curentul nou*, nr. 2, XII, p. 79—191.

[4] P. Comarnescu, *Luchian*, E.S.P.L.A., p. 44.

[5] Anton Coman, *Octav Băncilă*, E.S.P.L.A., p. 53

[6] K. H. Zambaccian, *N. Tonitza*, E.S.P.L.A, p. 12.

[7] I. L. Caragiale, *Introducerea la « Notițe critice »*, în *Opere complete* ed. Fundațiilor, 1939, vol. IV, p. 2.

[8] Idem, *Politică și literatură*, în *op. cit.*, p. 228.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Filozofii idealiști, partizanii esteticii idealiste timp de veacuri, au căutat să rupă arta de realitate, reducînd creația la autoexprimarea subiectului (idealiștii subiectivi) sau la explicarea fenomenului artistic drept una din formele pentru cunoașterea ideii absolute. De aceea chiar și Hegel, care datorită abordării dialectice a problemelor artei, a putut explica o serie de procese ale dezvoltării artelor în legătură cu dezvoltarea istoriei, nu poate totuși ajuta mersul înainte al creației artistice și generalizării ei teoretice. Gînditorii materialiști s-au ridicat împotriva concepției reacționare a « artei pentru artă », și, apărînd teza fundamentală a primordialității existenței față de conștiință, demonstrînd valoarea artei ca reflectare a adevărului vieții, au fundamentat realismul în creație. *Dar numai cu apariția clasei muncitoare, cu apariția concepției ei despre lume, cu transformarea ei din clasă « în sine » în clasă « pentru sine », s-a putut fundamenta științific teoria despre artă, s-a putut defini caracterul ei social, s-au descoperit legile ei de dezvoltare, caracterul ei de clasă și uriașul rol pe care-l joacă în lupta socială.*

Marx și Engels au descoperit că temelia tendinței în artă se află în faptul că artistul reflectă realitatea de pe poziția uneia sau alteia dintre clasele sociale.

Artistul nu e liber de societate, el trăiește în sînul ei, judecă fenomenele de pe poziția clasei sociale de care e legat sau de care s-a atașat. Realitatea poate fi reflectată veridic, adică adevărat, exprimînd legile obiective de dezvoltare ale societății, creîndu-se imaginea convingătoare a oamenilor și destinelor lor în raport cu adevărul vieții însăși, și realitatea poate fi zugrăvită deformat, închircit, parțial superficial, neesențial — în contrast vădit cu direcțiile fundamentale conform cărora se dezvoltă viața oamenilor. Or, felul de a reflecta realitatea duce și la anume concluzii în raport cu viața, sugerează soluții, atitudini, comportări. Apare deci limpede că felul de a studia, de a cunoaște, și de a reflecta viața de către artist e determinat de interesele claselor sociale antagonice, iar diferitele curente ce se înfruntă în artă exprimă aceste interese, exprimă în cîmpul ideologiei lupta claselor sociale.

Viața socială, activitatea politică, frămîntările filozofice etc. nu pot fi ocolite de artist. În definitiv el trăiește într-o societate organizată, unde există anume norme de conviețuire, anume relații între oameni, legi, concepții despre lume și viață, unde există stat, iar acesta — în interesul clasei de la putere — influențează permanent artiștii prin intermediul întregului aparat de care dispune. În condițiile societății împărțite în clase antagonice, arta nu poate sta în afara luptei ce se dă, în afara ciocnirilor și zguduirilor social-politice, din simplul motiv că acest lucru ar fi imposibil căci arta ca atare reflectă viața, realitatea umană fiind obiectul ei. În consecință opera de artă va lua una sau alta din atitudini, de pe poziția și în interesul cutărei sau cutărei clase. Și în măsura în care poziția clasei este înaintată sau nu — și ideile, soluțiile, verdictele proclamate de artist vor fi progresiste sau nu, vor chema la luptă sau nu vor spune adevărul și vor descoperi adînc sensurile de dezvoltare ale vieții, sau dimpotrivă vor chema la liniștire, supunere, pesimism, dezinteres, conform interesului clasei care piere istoricește. De aceea, așa cum a arătat V. I. Lenin, în cadrul aceleiași culturi naționale există manifestări și creații artistice care sprijină clase retrograde, dar în sînul maselor populare se formează și elementele culturii democratice și socialiste, exprimînd ideologia claselor exploatate, cultura care luptă împotriva stării de lucruri existente, cultura care exprimă năzuința maselor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

largi. De aci rezultă pe de o parte că partizanii « artei pure » au militat mereu pe poziția reacționară a ruperii artei de realitate pentru a împiedica pe artiști să făurească opere care să servească mersul înainte al omenirii, pe de altă parte că materialiștii și în trecut au sprijinit mereu arta plină de adevăr, arta ancorată adînc de viața maselor, arta militantă, bogată în idei revoluționare care arată drumul către o viață mai bună, care descoperă ce e nobil, măreț și frumos în oameni.

Așa se și explică faptul că artiștii de frunte în diversele epoci ale istoriei au militat activ și au luptat în fruntea maselor populare pe cele mai înaintate baricade ale progresului. Oare n-a stat Michelangelo în fruntea luptătorilor de la Florența, nu a dus steagul luptei Diderot, n-a ridicat glasul în numele poporului Louis David, marele pictor al revoluției franceze, n-a căzut pe baricade în Grecia Byron, n-au stat sub gloanțe un Hugo și Rimbaud, n-au fost deportați Pușkin și Lermontov, nu s-au ridicat cu revoluția Gorki și Maiakovski, n-au fost plămădiți de focul războiului civil Șolohov, Fadeev și Furmanov, Brodski, Grekov, Andreev și Șadr? Și n-au fost oare înșiși artiștii progresiști acei care au luptat mereu pentru înțelegerea marelui rol activ, de cunoaștere și de transformare pe care-l are arta realistă?

Caracterul de clasă al artei așa cum arată Marx și Engels apare în întregul proces al creației. De pe poziții dogmatice însă unii dintre critici, uitînd caracterul deosebit, specific al artei ca formă a conștiinței sociale, au acreditat ideea precum că tendința s-ar manifesta numai în conținutul operei, în materialul de viață ales de autor și în ideile lucrării (vezi de exemplu cronica tovarășului Ion Vitner la romanul *Temelia* de Eusebiu Camilar). De aci a și pornit orientarea într-o vreme a unora dintre artiști către luarea în considerație a conținutului numai, a temelor noi, neglijîndu-se în fond nu numai forma artistică sau mijloacele de expresie, ci însăși realizarea imaginii artistice înțeleasă ca unitatea conținutului și formei, a generalului și particularului în procesul cunoașterii artistice a omului social în multiplele sale relații cu natura și cu semenii săi. Aceasta a și dus la schematism. De pe poziția sociologismului vulgar unii critici analizau operele în conformitate cu datele istoriei, verificînd în ce măsură opera dată e o bună sau o rea « ilustrație » la datele științei. Or, prin aceasta se făcea greșeala de a se înlătura însuși mesajul propriu al artei, descoperirile ei cu valabilitatea generală făcute cu mijloace proprii, cu mijloace artistice. *Caracterul de clasă se desprinde din ansamblul țesăturii artistice a lucrării, din mesajul ei transmis ca urmare a întregului proces de creație* (alegerea fenomenelor vieții, stabilirea ideii centrale, interpretarea fenomenelor, reliefarea unora și nu a altora creînd imagini tipice întruchipate în anume situații, acționînd anume personaje ale căror caractere perfect individualizate au darul de a transmite generalul prin particularul lor, în construirea subiectului și compoziția lucrării, în folosirea unor anume mijloace de expresie și nu a altora, în genul și specia aleasă etc.). *Asupra întregului proces de creație își pune amprenta concepția despre lume, despre oameni, a artistului și determină astfel caracterul și structura imaginii realizate, valabilitatea ei socială și puterea ei emoțională.* (Admițînd firește, din capul locului că e vorba de un artist talentat.)

Marx și Engels au fundamentat științific învățătura cu privire la caracterul de clasă al artei. În scrisorile lor către Lassalle, M. Kautski și M. Harkness ei arată că tendința în artă nu se manifestă prin declarații zgomotoase, prin afirmații, ci — în raport cu adevărul istoric, cu adevărul vieții însăși — în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

orientarea generală, în evoluția lucrării, în mesajul ei, în conturarea conflictelor, în rezolvarea situațiilor și definirea destinelor. Marx și Engels au sprijinit cu putere realismul ca metoda principală și cea mai justă de oglindire a vieții. În studiile despre Balzac și Goethe ei au arătat cum realismul îl poate duce pe artist la o adîncă și temeinică zugrăvire a adevărului, cîteodată — datorită geniului său — mai înaltă decît aceea a omului de știință. Dar în vremurile care au premers transformării clasei muncitoare în clasă « pentru sine », artiștii se înregimentau rareori nemijlocit sub steagul forțelor politice în luptă, chit că participau efectiv în ciocnirile dintre acestea. Concepțiile înaintate și intuiția artistică genială însă le ajutau să făurească opere care reflectau veridic unele din trăsăturile esențiale ale realității. Dar chiar în aceste împrejurări, ei nu puteau depăși limitele unei poziții neștiințifice, ceea ce influența într-un fel sau altul creația lor, făcînd-o deseori lipsită de consecvență. Lucrurile se schimbă radical la apariția imperialismului, în clipa cînd clasa muncitoare deschidea direct lupta pentru putere. În aceste condiții, *abordarea conștientă, concret istorică a realității sociale din partea artistului devine lege și este cu putință numai în măsura în care el stă pe poziții marxist-leniniste. Ceea ce înseamnă că metoda de creație, adică de abordare și zugrăvire artistică a realității este de nedespărțit de ideologia socialistă.*

În împrejurările luptei deschise, așa cum arată Lenin, nu mai există cale de mijloc. Se pune marea problemă a istoriei cînd însăși domnia proprietății private trebuie lichidată și, o dată cu ea, orice fel de exploatare a omului de către om. Sub steagul proletariatului revoluționar apare expresia cea mai înaltă a caracterului de clasă al artei — partinitatea ei. Spiritul de partid ca principiu în artă legată de lupta clasei muncitoare a fost formulat de V. I. Lenin în 1905, în focul primei revoluții ruse și dezvoltat apoi în geniala sa lucrare *Materialism și empiriocriticism*. Prin spirit de partid se înțelege alăturarea conștientă și deschisă a oamenilor de știință, de artă etc. sub steagul ideilor clasei muncitoare, pe baza hotărîrii de a lupta cu toate puterile pentru realizarea idealurilor ei. Lenin înțelegea prin spirit de partid « transformarea chestiunii literare în parte integrantă a cauzei general proletare »[1], adică aprecierea activității literare și artistice drept una din tranșeele de luptă pentru victoria revoluției și a construirii socialismului.

În vreme ce burghezia camuflează caracterul de clasă al artei ei, clamînd ipocrit pentru desăvîrșită libertate de creație, dar legîndu-l pe artist de sacul cu bani al editorului, directorului de teatru, sau cumpărătorului de tablouri care îi dictează nu numai gustul, nu numai maniera de creație, dar și însăși tema, Lenin pune problema legăturii fățișe cu clasa muncitoare, cu interesele și obiectivele ei de luptă, cu partidul ei. Legăturii camuflate cu filozofia, politica, morala burgheză, a artiștilor din slujba clasei dominante, Lenin îi opunea legătura fățișă cu ideologia proletariatului, cu concepția sa despre lume, despre viață. « Artă pentru artă » — dictonul esteticii idealiste de pînă acum — în condițiile imperialismului se prezintă sub firma « artei deasupra claselor », « artei fără de partid » — căutînd să camufleze același conținut de clasă al artei decadente burgheze, iraționale, antiumane, profund antirealiste, semănînd dezgust, pesimism, dezarmînd omenii, artă menită să apere capitalismul muribund, să semene iluzia asupra durabilității lui.

---

[1] V. I. Lenin, *Opere*, vol. X, p. 27.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Teoria leninistă a reflectării a fundamentat ştiinţific învăţătura cu privire la locul şi rolul artei atît în lupta clasei muncitoare pentru putere, cît şi apoi, în condiţiile dictaturii proletariatului pentru construcţia socialismului. Afirmînd că « partinitatea este idee socialistă » [1], Lenin demonstra că spiritul de partid nu e o trăsătură exterioară a artei noi, ci esenţa ei principală, organică, fundamentală. Dezvoltînd teza lui Marx şi Engels cu privire la arta din lumea socialismului unde va fi lichidat monopolul celor bogaţi asupra folosirii bunurilor culturii, Lenin arăta că arta va sluji milioanelor de oameni ai muncii. Tezele lui Lenin cu privire la spiritul de partid în artă stau la temelia creaţiei artiştilor din U.R.S.S., din ţările lagărului socialist, precum şi a acelor artişti din ţările capitaliste care şi-au legat cugetul, inima şi viaţa de lupta clasei muncitoare. *Spiritul de partid se manifestă în ansamblul creaţiei, în unitatea indestructibilă a conţinutului şi formei din operă, în însuşirea critică activă a moştenirii culturale, în legătura permanentă cu masele populare, în caracterul democratic accesibil al formei artistice pe care o promovează, în lupta militantă împotriva tuturor manifestărilor ideologiei burgheze mai ales în domeniul artei şi literaturii.*

Caracterul de partid se manifestă diferit în multiplele forme ale conştiinţei sociale. În ştiinţele sociale el se manifestă sub forma luptei între materialism şi idealism. În literatură şi artă fenomenul e mai complex şi cere o înţelegere care ia în consideraţie specificitatea artei ca una din formele conştiinţei sociale. E adevărat că în istoria artelor se înfruntă realismul şi antirealismul, dar dogmatica şi mecanica lor egalizare cu lupta dintre idealism şi materialism ca în filozofie de pildă, poate duce la serioase greşeli. De aceea C. C. al P.C.U.S. atrăgea atenţia asupra acestei laturi încă în 1925 spunînd: « Caracterul de clasă al artei în general şi al literaturii îndeosebi se manifestă în forme infinit mai multilaterale decît, de pildă, în politică » [2]. Din păcate ni s-a întîmplat cîteodată să uităm această indicaţie şi unii critici şi esteticieni judecau pe artist simplist, fără a înţelege complexitatea drumului său. Or drumul artistului e sinuos. Nu numai originea sa socială determină poziţia sa în creaţie; evoluţia este complexă, legată de multiple probleme. Aprecierea partinică a unei opere cere luarea în consideraţie a tuturor elementelor componente, deslușind mesajul social care se desprinde din ţesătura artistică a lucrării. Valoarea operei de artă se poate desprinde numai din măsura emoţiei pe care ne-o transmite. *Ideile operei trăiesc şi ne pot călăuzi numai în măsura în care influenţează şi inima noastră.* De aceea *marile idei pot fi mari în sensul artistic numai dacă imaginile realizate de artist* (caractere, situaţii, conflicte) *sînt profund emoţionante, sînt cu adevărat înalt artistice.* Astfel problema spiritului de partid e şi o problemă a măiestriei artistice pentru scriitorii, pictorii, muzicienii care militează pentru socialism, pentru pace.

Poziţia partinică a unui artist se reliefează cel mai bine în raport cu atitutinea sa estetică faţă de tendinţele sociale esenţiale ale timpului. De partea cui e artistul, în ce fel se ridică el pentru victoria forţelor înaintate, cu cîtă pasiune militează el împotriva forţelor înapoiate sînt elemente care definesc importanţa socială a creaţiei lui. Iar aceasta, repetăm, trăieşte numai în complexul artistic al imaginilor făurite. De ce emoţionează *Tipografia ilegală* a lui Szöny? Pentru că înţelegerea justă a rolului, a luptei clasei muncitoare,

---

[1] V. I. Lenin, *Opere*, vol X, p. 61.

[2] *Probleme de literatură şi artă*, V, 1952, nr. 3, p. 14.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

i-a permis artistului să făurească tipuri admirabile, tipuri perfect individualizate de luptători. Priviți omul cu manifestul în mînă. Parcă dîrzenia, răspunderea și pasiunea revoluționară a clasei sînt întruchipate în chipul lui. E un caracter. Nu-l uiți. Remarcabilă este de altfel întreaga compoziție. Totul e concentrat spre manifest — punctul nodal al lucrării. Pînă și muncitorul care face de gardă are corpul proiectat spre interior, spre primul manifest care s-a tras. Utilizarea luminii și umbrei este subordonată aceleiași idei principale, ca și orizontul folosit și distribuirea gîndită, zgîrcită a culorilor, de la albastrul fundalului pînă la galbenul și roșul din centrul tabloului. Linia desenului este și ea subordonată ideii centrale: ai impresia că întregul grup — cinci eroi — sînt uniți (aceasta și e sarcina ideologico-artistică) de o singură linie, un singur contur, simbolizînd parcă unitatea avîntului lor pasionat. Și-ți rămîne întipărit în suflet nu un detaliu, nu o particularitate reușită a tabloului, ci anume *ansamblul*, compoziția întreagă, pentru că totalitatea mijloacelor de expresie ce au stat la îndemîna artistului au fost subordonate temei profund înțelese, cugetate, retrăite — dacă se poate spune așa — și exprimate în imaginea care te izbește din capul locului prin mesajul ei social-uman, mesaj care ajunge la noi prin povestea acestui grup de luptători temerari. Și tocmai faptul că nu te impresionează în primul rînd mijloacele plastice folosite ci conținutul lucrării, dovedește măiestria cu care a fost realizat tabloul, emoționant prin ansamblul său, prin unitatea artistică a imaginii realizate.

Este drept însă că în domeniul înțelegerii spiritului de partid la noi, ca și în alte părți, unii critici de artă au făcut și greșeli. Astfel, ridicînd într-o vreme teza justă, leninistă, cu privire la literatura ca parte integrantă a cauzei general proletare, unii cronicari de la reviste și activiști de la uniuni de creatori au uitat sublinierea făcută de Lenin cu privire la pericolul aplicării acestui principiu cu metode administrative. Lenin sublinia că literatura și arta nu se potrivesc egalizării, că aci « este necesară asigurarea unui cîmp larg inițiativei personale, înclinațiilor îndividuale, cîmp larg gîndirii și fanteziei, formei și conținutului ». Contrariu acestor prevederi leniniste și indicațiilor concrete date de P.M.R. la unele uniuni de creatori au existat într-o vreme încercări izolate ale judecării operelor artistice pe temeiul gustului personal și opinei subiectiviste a unuia sau altuia dintre cei care aveau acolo funcții de conducere. De pe poziții dogmatice, unii teoreticieni au interpretat pe de altă parte tipicul drept « principala sferă de manifestare a spiritului de partid » contrariu sensului leninist al partinității și concepției marxiste asupra caracterelor și situațiilor tipice. Astfel la plenara Uniunii Scriitorilor din 1953 unul dintre raportori a prezentat spiritul de partid, care este o lege obiectivă și o trăsătură de bază a realismului socialist, drept o chestiune limitată doar la atașamentul subiectiv al omului de artă, redus deci la o chestiune de declarație și nu la esența sa creatoare. Greșelile acestea au dat apă la moara reprezentanților fățiși ai ideologiei burgheze, tocmai acelora cărora spiritul de partid le stătea ca un ghimpe în ochi. În pofida acestor greșeli însă, principiul partinității a cucerit poziții temeinice în rîndul artiștilor noștri, a devenit elementul de bază în creația lor, în orientarea eforturilor lor. Și aceasta pentru că din anii ilegalității încă, an de an apoi după eliberare, partidul a călăuzit pe oamenii de artă și pe cercetătorii care muncesc în domeniul teoriei ei, pe calea creației realiste, legate de popor, în lupta continuă și neîncetată împotriva formalismului, a sărăciei de idei, împotriva diferitelor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aspecte de manifestare a ideologiei burgheze reacționare, a artei decadente străine poporului și luptei sale pentru libertate și viață mai bună. În U.R.S.S., și în țările democrat-populare, călăuziți de partid, artiștii au dobîndit numeroase succese. Tocmai de aceea în condițiile cînd lupta pentru sufletele oamenilor se desfășoară în continuare și înfruntarea dintre ideologia burgheză și cea socialistă nu cunoaște nici «pauze», nici «convietuire pașnică», nu e întîmplător faptul că tocmai împotriva spiritului de partid, împotriva conducerii de către partid a artei s-au ridicat acele elemente cărora nici socialismul, nici pacea, nici cultura, nici arta nu le sînt scumpe.

★

Ideologilor burghezi le e clar că succesele construcției socialismului în economie, ca și în cultură, sînt rezultatul efortului creator al poporului condus de partid. Ei văd procesul continuu de înaintare victorioasă a socialismului în ciuda piedicilor întîmpinate. Dușmanii construcției socialismului ar dori să oprească înaintarea, să zăgăzuiască efortul creator. Iată de ce radioul și presa imperialistă nu contenesc «cruciada» împotriva conducerii de către partid a artei. Mereu se încearcă intimidarea intelectualilor cu gogoriță răpirii libertății de creație. Cîtă dreptate a avut însă Șolohov spunînd la Congresul al II-lea al scriitorilor sovietici:

Dușmanii înciudați de peste hotare spun despre noi, scriitorii sovietici, că scrim la porunca partidului. Lucrurile nu stau chiar așa: fiecare din noi se ia după ceea ce-i poruncește inima lui, iar inimile noastre aparțin partidului și poporului nostru pe care îl slujim prin arta noastră»[1].

Problema libertății de creație a artistului în condițiile socialismului a fost limpede lămurită de pe pozițiile principiului leninist al partinității de N. S. Hrușciov:

«În condițiile societății socialiste, în care poporul este cu adevărat stăpînul real al soartei lui și creatorul vieții noi, pentru artistul care servește credincios poporul său nu se pune problema dacă el este sau nu liber în creația lui. Pentru un astfel de artist problema abordării fenomenelor realității este clară, el nu trebuie să se adapteze, să se constrîngă, zugrăvirea veridică a vieții de pe pozițiile partinității comuniste este o necesitate a sufletului său, el stă trainic pe aceste poziții, le susține și le apără în creația sa»[2].

Niciodată partidul clasei muncitoare n-a zăgăzuit avîntul creator. Dimpotrivă, el l-a stimulat mereu pe artist, l-a înarmat cu acea învățătură luminoasă, marxism-leninismul, care îi dă putința să privească în adîncime fenomenele, să judece evoluția lor, să desprindă legitățile mișcării sociale, ceea ce îl ajută infinit în munca lui creatoare de făurire a unor imagini pline de adevăr cu privire la viața umană. Ar vrea ideologii capitalismului ca partidul să se dezintereseze de soarta literaturii și artei și să lase la cheremul imperalismului această încercată armă de educare a oamenilor! Lenin spunea:

«Orice artist... are dreptul să creeze liber, conform idealului său, fără a cunoaște vreo dependență.

— Dar, se înțelege, noi sîntem comuniști. Noi nu trebuie să stăm cu mîinile încrucișate și să lăsăm haosului posibilitatea să se dezvolte în

---

[1] M. Șolohov, *Cuvîntare la Congresul al II-lea al scriitorilor sovietici*. Citat după *Probleme de literatură și artă*, VIII (1955), nr. 2—3, p. 349.

[2] N. S. Hrușciov, *Cuvîntare la Congresul al III-lea al scriitorilor sovietici*, în *Pravda*, nr. 144 din 24 mai 1959.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

orice direcţie. Noi trebuie să conducem în mod sistematic acest proces şi să-i organizăm rezultatele . . . » [1].

E foarte clar şi concludent. Cauza literaturii e problemă de partid şi de stat în sistemul dictaturii proletariatului. Mai mult, de conducerea ei de către partid depinde însăşi justa şi rodnica dezvoltare a literaturii şi artei socialiste, legate de popor, carne din carnea, sînge din sîngele poporului muncitor. De această conducere, însuşită deplin de făuritorii de frumos depinde măsura în care creaţia artistică va aborda temele cele mai acute, le va trata curajos, îndeplinindu-şi cu putere funcţia măreaţă de armă specifică de cunoaştere şi de transformare a lumii.

Iată însă că se ridică voci care afirmă că teza leninistă a spiritului de partid e învechită. Revizioniştii declară că ea ar fi fost valabilă în 1905, dar că azi lucrurile s-au schimbat, şi că ar trebui « mers mai departe ». Plasîndu-se pe aceste poziţii revizioniste, György Lukács, spunea: « Tot ce a stabilit Lenin în acest articol se raportează la perioada aceea (1905 — *n.n.*) şi la numita pătură de literaţi. « Concret Lukács declară că spirit de partid pot avea numai artiştii înregimentaţi în partid (o veche teză proletcultistă), şi că, oricum, ceea ce era valabil înainte de revoluţie, nu mai e azi. Lukács precizează chiar că « articolul lui Lenin pierde valabilitatea în condiţiile dictaturii proletariatului ». Ca şi cum în condiţiile dictaturii proletariatului lupta de clasă s-ar stinge, ar dispare ca lege obiectivă de dezvoltare a societăţii şi, în consecinţă, în domeniul ideologic spiritul de partid nu ar mai avea ce căuta. Unde poate duce asemenea poziţie revizionistă s-a văzut cu ocazia tragicelor evenimente din Ungaria, în rebeliunea contrarevoluţionară, în atitudinea reacţionară a unora dintre scriitorii maghiari zăpăciţi de asemenea « revizuitori » ai esenţei revoluţionare, mereu vii, a marxism-leninismului

Partidul a dezavuat şi a combătut întotdeauna tendinţa înlocuirii îndrumării atente, grijulii, calde, a artistului, prin mijloace de comandă administrativă. Şi P.C.U.S. şi alte partide frăţeşti la vremea lor au înlăturat din cîmpul literaturii şi artei pe acei care substituiau îndrumării ideologice metodele de comandă. Dar a te ridica împotriva metodelor administrării în artă încă nu înseamnă a lămuri drumul ei propriu în societate. Lucrul acesta însă nu-l preocupa pe Lukács. Ridicarea lui împotriva principiului partinităţii în artă nu este decît o parte a poziţiilor sale revizioniste. De fapt el subapreciază de multă vreme rolul ideilor înaintate în artă şi consideră concepţiile politice şi filozofice ale artistului drept ceva cu totul secundar în procesul de creaţie. De multă vreme Lukács acredita ideea că opera de artă făurită de artist poate fi « indiferentă » faţă de concepţia sa despre lume: « Acela care este în stare să îndrumeze dezvoltarea propriilor sale tipuri nu poate fi un adevărat realist, un scriitor de seamă ». Cu această afirmaţie Lukács deschide portiţa iraţionalului în artă, dominaţiei intuiţiei şi nu ideilor în procesul creaţiei artistice. Mai mult decît atîta, căutînd chipurile să urmărească procesul creaţiei în specificitatea sa, criticul ajunge la concluzia că « . . orice cunoaştere teoretică a lumii, a omului etc. — indiferent de faptul dacă ea este justă sau nu sub raport teoretic — nu înaripează creaţia decît atunci cînd se întrupează în întregime în ea. ». Prin urmare este vorba despre *orice* cunoaştere, punîndu-se pe aceeaşi treaptă cea justă şi cea nejustă! Nu este de mirare. Măsura în care Lukács subapreciază rolul ideilor, rolul concepţiilor în creaţia artistică

[1] V. I. Lenin, *Despre cultură şi artă*, E.S.P.L.P., 1957, p. 616.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se vădește și în felul în care el abordează problemele veridicității și conștiinței în arta realismului socialist. Astfel îl vedem declarînd: « ... o manifestare a mărginirii birocratice-sectariste, a mai fost de asemenea și faptul că în problema prezentării realității socialiste se supraaprecia mereu însemnătatea conștiinței comuniste; mai mult, uneori numai ei îi era recunoscut dreptul general de a scoate la iveală fie greutățile, fie greșelile ». Propriu-zis revizionistul Lukács tăgăduiește esența metodei realismului socialist — care are drept principiu de bază partinitatea — valabilitatea, capacitatea reflectării procesului dialectic al dezvoltării realității socialiste. Înlăturînd tocmai metodologia materialist-dialectică care stă la temelia metodei realismului socialist, Lukács neagă și veridicitatea concret istorică a artei socialiste, precum și perspectiva revoluționară în creație.

Nu este vorba de o manifestare unică revizionistă în cîmpul teoriei cu privire la artă. În Anglia și în Franța, în Iugoslavia, ca și în alte țări au apărut și alți « înnoitori » revizioniști în acest domeniu. În centrul preocupării lor se află mereu problema spiritului de partid, împotriva căruia se ridică făcînd cor cu agitația calomnioasă din presa burgheză reacționară și de la posturile imperialiste de radio. Oricare ar fi însă punctul de pornire și « argumentația », caracteristica tuturor revizioniștilor esteticii marxist-leniniste este ridicarea lor împotriva rolului conducător al ideologiei revoluționare în creație, împotriva descoperirii adevărului vieții prin intermediul imaginii realiste, împotriva interpretării artei drept o formă a conștiinței sociale cu ajutorul căreia lumea poate fi cunoscută și în consecință transformată. Pornind de la opoziția față de principiul spiritului de partid în literatură și artă, treptat revizioniștii leapădă ultimul camuflaj « marxist » și alunecă către cel mai deschis idealism.

Astfel Aleksa Celebanovici, teoretician revizionist iugoslav în artă, socotește că procesul creației artistice ar fi un fel de activitate a « eu-lui » izolat de realitate. După el arta ar fi « în afara claselor », « în afara societății ». De aceea îl vedem apărînd pictura abstractă a lui Miodrag Murtici, considerată de el cu atît mai valoroasă cu cît «legătura cu obiectul concret se pierde tot mai mult și uneori dispare cu totul». Aceeași poziție o are și Protic pentru care arta adevărată este « creația » moderniștilor, întrucît la ei « tabloul devine din ce în ce mai puțin o descriere a obiectului însuși ».

Ce deosebire este între acești « teoreticieni » care își zic socialiști și poziția deschisă a partizanilor artei abstracte, idealiști declarați în estetica burgheză americană de azi? Ce deosebire esențială este între afirmația lui Protic și teza idealistului american W. E. Arnett care afirmă că: «Nu există adevăr obiectiv. Lumea este un haos, iar poezia și știința ne ajută să aducem numai oarecare ordine combinînd din simboluri în domeniul experienței (adică a conștiinței) adevărul de care avem nevoie » [1]. Exact pe aceeași cale și Protic afirmă că « în genere pînă și arta populară cedează locul ei artei de cameră a dispozițiilor intime. »

Împotriva reflectării realității obiective, împotriva valabilității artei drept armă de cunoaștere și transformare a lumii s-au ridicat și revizioniștii englezi grupați în jurul revistei *New Reasoner*, Thompson, Berger și Beeching. Spunîndu-și că este marxist, Beeching clamează împotriva spiritului de partid, împotriva îndrumării artei de către partid, în numele vechiului și răsuflatului

[1] W. E. Arnett, *Poetry and Science*, în *Journal of aesthetics and art criticism*, v. 14, nr. 4, 1956.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dicton al pretinsei « libertăți de creație » așa cum ea este înțeleasă în lumea capitalistă. Ce înseamnă însă această « libertate » ne-o spune imediat colegul său de la revista menționată, John Berger, care afirmă: « Orice peisaj făurit de pictor inspirat de evenimentele din Egipt nu se pretează la creație artistică ! » Pe drept cuvînt v-ați întreba: de ce? Ne-o spune același autor: « Dacă cineva socoate că el a înțeles deplin ceea ce se petrece în jurul lui, atunci el nu mai este artist ». Adică din nou ridicarea împotriva ideilor, împotriva științei care, descoperind legile dezvoltării societății, poate și trebuie să ajute creația artistică, « cruciada » împotriva importanței concepției despre lume pentru artist în munca sa creatoare. De altfel această teză de bază a idealismului stă la temelia întregii concepții estetice a lui Iosip Vidmar, « teoretician » și critic literar iugoslav care declară următoarele: « Eu resping rolul hotărîtor al gîndirii în domeniul artei și afirm că, indiferent de e justă sau nu, concepția despre lume în cele mai multe cazuri este periculoasă și dăunătoare pentru artă »[1]. Mai mult, Vidmar afirmă că scopul creației artistice nici nu este acela de a descoperi adevărul obiectiv, pentru că « neexistînd adevăr obiectiv, nici imaginea nu-l poate reda »[2]. Fetișizînd emoțiile, Vidmar le pune la temelia creației artistice și ajunge la concluzia că procesul creației e un « mister », iar opera de artă ceva ce ar fi asemenea « lucrului în sine » kantian, un fenomen care nu poate fi nici cercetat, nici explicat.

Revizioniștii nu vor să descopere adevărul, ei nu au nevoie de cunoaștere. Dimpotrivă, de pe pozițiile ideologiei burgheze, dar camuflîndu-se drept marxiști « creatori », ei urmăresc obiectivul dezarmării maselor, demoralizării lor prin intermediul unei arte rupte de realitate, de luptă socială, a unei arte pesimiste, antiumane. De aceea John Berger lansează, chipurile în grija lui nelimitată pentru dezvoltarea artei, următoarea teză: « Realismul nu este destul de subtil pentru a zugrăvi și dezvălui întreaga complexitate a procesului vieții ». Afirmînd că realismul este un mijloc impropriu pentru descoperirea adevărului, revizionistul englez urmărește de fapt acreditarea ideii precum că alte orientări în artă, adică cele moderniste, la modă, permit zugrăvirea complexității. Or, între acestea și afirmația idealistului subiectiv în estetică, americanul W. Phillips, precum că: « Adevărul obiectiv în artă este domeniul curentului primitiv al realismului, care întotdeauna se tîra în coada mișcărilor sociale la cheremul plebeilor. Adevărul e subiectiv. El este accesibil și pe înțelesul numai unor grupe restrînse de oameni . . . »[3] nu este o deosebire decît de nuanță, Și astfel, treptat îi descoperim pe revizioniștii concepțiilor marxiste despre artă făcînd cor cu idealiștii declarați de tipul americanului Whit Parker care susține că: « În sens larg, întreaga artă este vis, închipuire care nicăieri nu reproduce viața » sau a compatriotei sale Susan Langer care afirmă că, « conținutul artei este iluzia, iar esența ei este o calitate fără însemnătate practică ». Trăgînd concluzia logică, Parker cheamă pe artiști să repudieze realismul și să-i substituie « folosirea curajoasă și acută a limbajului culorilor și liniilor care cere nimicirea însușirilor reale ale obiectului ». Și parcă ce alta preconizează Aleksa Celebanovici?

Se pune întrebarea: ce urmărește corul acesta dezlănțuit al dușmanilor teoriei și practicii artei noastre noi? De ce această apărare încrîncenată a

---

[1] I. Vidmar, V. *začarnem krogu*, în *Naša Sodobnost*, 1958, stev 5, p. 438.

[2] Idem, citat după articolul din revista *Okteabr*, nr. 8, 1958.

[3] W. Phillips, *Partisan Review*, spring, nr. 8, 1957.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

decadentismului, și mai cu seamă a formei sale celei mai antiumane și antiartistice, a abstracționismului? Răspunsul este simplu: o dată cu victoriile socialismului în lume, o dată cu faptul că ideologia comunismului pune mereu mai puternic și mai larg stăpînire asupra maselor largi, arta realismului socialist, arta legată strîns de năzuințele și lupta maselor populare, arta, sub îndrumarea partidului clasei muncitoare, devine unul din mijloacele strălucite de ridicare a oamenilor la luptă, de educare a maselor în spiritul dragostei față de om și luptei pentru eliberarea sa, pentru făurirea vieții noi. Împotriva acestei arte se ridică apărătorii capitalismului în putrefacție, împotriva acestei arte care spune adevărul despre lume și militează de pe pozițiile ideilor revoluționare pentru transformarea ei. Căci ea este arta ideilor înalte, este arta profund umană, este arta formei desăvîrșite care în unitate cu conținutul tematico-ideologic bogat emoționează profund pe oameni, îi cheamă la luptă și la biruință. Această artă nu poate avea nimic comun cu decadentismul, cu toate nuanțele modernismului occidental. Glorificînd abstracționismul, un înveterat reacționar în ale esteticii idealiste, Ortega y Gasset, spunea: « Arta nouă este străină maselor și le va fi întotdeauna străină. Ea este în esența ei inacceptabilă pentru popor, ba mai mult decît atît, ea este ostilă poporului ». Sîntem de acord cu această apreciere. Într-adevăr, pretinsa artă « nouă » a moderniștilor a fost și este străină poporului. Numai că pînă și la abstracționiștii astăzi în mare vogă prin țările occidentului nu găsim nimic nou. Artiștii din țara noastră au avut ocazia să viziteze în ultimii ani expozițiile mondiale de artă plastică de la Veneția, Sao Paulo și Bruxelles, și-au putut da seama cît de departe a mers descompunerea artei burgheze. Pînă și reprezentanții ideologiei oficiale nord-americane au trebuit să recunoască ce stupefacție și impresie neplăcută produceau asupra spectatorilor pînzele abstracționiste. Și ce alta se poate spune despre imensele pînze pe care nu se pictează ci se varsă și se picură culorile? Nu este vorba de o glumă. Pînă și revista americană *Time* a descris metoda « ingenioasă » a felului de pictură la modă. Este vorba de așa-zisa metodă a expresionismului abstracționist, al cărui părinte este Jackson Pollock. În ce constă metoda lui? « Partizanii expresionismului abstracționist — scrie revista — acordă o atenție deosebită actului fizic al pictatului. Independent de faptul dacă lucrează cu pensula, cu căldarea sau cu o lingură răsucită, ei își pun drept scop exprimarea sentimentelor prin mișcările înseși cu ajutorul cărora pun culoarea pe pînză . . . Rareori ei își dau seama înainte ce ar vrea să înfățișeze și subliniază mereu că nici nu vor să știe ».

Care poate fi rezultatul unei atare « metode » de creație? Ce are aceasta comun cu arta, cu ceea ce a fost de mii de ani zugrăvirea sensibilă, concret senzorială a vieții? Ce are aceasta comun cu tezaurul artei universale care este un imn închinat omului? Ce are de-a face haotica îngrămădire de pete, linii și forme (citește *diforme*) cu imaginile nepieritoare pe care arta adevărată le-a făurit zugrăvind secole de-a rîndul durerile și bucuriile umane, năzuințele și lupta oamenilor? Arta care nu se adresează inimii și minții noastre, arta care nu zguduie și nu ne emoționează, arta care nu transmite mesajul despre om și lume, nu mai e artă. Și după cum imperialismul ajunge să calce în picioare însăși noțiunea de om, așa și ideologia lui părăsește tot ce este rațiune, adevăr, umanism, idee înaltă, emoție. « Arta » modernistă în frunte cu abstracționismul servește drept mijloc de demoralizare și dezarmare sufletească a oamenilor. Și ce alta poate sta atunci la temelia « teoriei » unei atare arte decît agnosticismul, idealismul subiectiv militant, cel care-l repudiază

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

însuși pe Hegel care, în anumite limite, nu tăgăduia valoarea artei ca mijloc de cunoaștere a adevărului, ca mijloc de educare a oamenilor. Pînă și părintele filozofiei idealiste Platon ar deveni subversiv pentru idealiștii contemporani. Căci, în *Republica* el afirmă ideea că, privind în fiecare zi capodoperele picturii, sculpturii și arhitecturii, spiritele mai puțin favorizate de muze, crescute între aceste opere ca într-un aer pur și sănătos, vor căpăta gustul pentru frumos, pentru ceea ce este decent și delicat; ele se vor obișnui să sesizeze cu justețe ceea ce este perfect sau defectuos în operele de artă, sau cele ale naturii și această fericită educare a judecății lor va deveni o obișnuință a sufletului. Subiectivismul total și categoric este baza filozofică a artei antiumane burgheze contemporane. Aceasta neagă și cunoașterea prin artă și orice putere educativă a creației. Rostul unei atare « arte » este acela de a întîrzia prăbușirea capitalismului, trezirea conștiințelor, oprirea intelectualității cinstite de a trece de partea forțelor sociale progresiste. În ajutorul ei sar revizioniștii ca Franze Sijanec care afirmă că: «lumea veche piere și deocamdată nu există alta nouă care s-o salveze». Da, piere lumea veche. Numai că lumea nouă există. Ea a luat ființă acum 43 de ani în focul Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. Lumea aceasta cuprinde astăzi a treia parte din suprafața globului pămîntesc. Ea s-a născut pe ruinele lumii vechi și trăiește, fără doar și poate nu pentru a salva ceea ce este condamnat de istorie. Nu vor ajuta nici lamentările, nici construirea de noi teorii la temelia cărora să se afle același vechi și caduc idealism și nici « creația » abracadabrantă a slujitorilor abstracționismului.

În lupta împotriva artei decadente și a teoreticienilor ei se încadrează tot mai larg artiștii progresiști din toată lumea, creatorii pentru care făurirea imaginii artistice nu este un joc steril, ci o adevărată problemă de conștiință. În fruntea acestora se află detașamentul cel mai înaintat, artiștii care și-au însușit și însușesc metoda realismului socialist, artiștii pentru care cauza poporului, cauza partidului e una cu viața lor însăși. Inimile lor aparțin partidului și, călăuzită de partid, creația lor artistică duce la făurirea unor imagini emoționante, pline de adevăr, adevărate manuale de viață.

★

Mari succese a dobîndit poporul nostru în toate ramurile de construire a vieții noi. Ele au fost cu putință datorită liniei clare, marxist-leniniste, a Partidului Muncitoresc Romîn. Conducerea de către partid a revoluției culturale, îndrumarea științei și creației artistice din țara noastră a făcut cu putință înflorirea tuturor ramurilor vieții ideologice. Unind sub steagul cauzei poporului muncitor diferitele generații de oameni de artă, Partidul Muncitoresc Romîn îi îndrumă mereu în direcția unei strînse legături cu viața către abordarea marilor teme și aspectelor fundamentale ale luptei eroice a oamenilor muncii pentru construcția socialismului. Conducerea partidului, încurajînd și apreciind succesele dobîndite de arta noastră, a chemat mereu pe scriitori și artiști să pătrundă mai adînc în viața vie, clocotitoare, în dinamica mersului înainte a societății. Ridicîndu-se împotriva schematismului, lipsei de idei, cenușiului și naturalismului, partidul îndrumă mereu pe oamenii de artă să făurească opere bogate în idei, realizate la un înalt nivel artistic, adevărate mărturii ale timpului nostru, arme puternice în marea operă de educare comunistă a oamenilor. Comitetul Central al Partidului atrage mereu atenția că nici o clipă nu poate fi încetată lupta împotriva influențelor ideologiei burgheze, împotriva decadentismului, împotriva formalismului și subiec-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tivismului. Subliniind rezultatele valoroase dobîndite de mulţi creatori în domeniul artei şi literaturii, arătînd că operele făurite sînt privite cu dragoste şi apreciate de poporul nostru muncitor, ca şi dincolo de hotarele ţării noastre, tovarăşul Gh. Gheorghiu-Dej arăta totodată, în cuvîntarea ţinută la Cluj:

« Relevînd aceste rezultate, organele şi organizaţiile de partid trebuie să combată şi să critice cu tărie ruptura de viaţă care se manifestă în creaţia unora dintre scriitori şi artişti, slaba reflectare a operei de construire a socialismului şi a eroilor acestei opere, oamenii simpli ai patriei noastre, tendinţele de refugiere în trecut sau într-o tematică îngustă, lipsită de semnele distinctive ale epocii pe care o trăim, neglijarea conţinutului operei de artă de dragul unei pretinse originalităţi în formă » [1].

Trecerea în revistă a realizărilor dobîndite în domeniul artelor plastice arată succesele obţinute în domeniul compoziţiei tematice, a picturii de gen, portretului şi peisajului purtător de idei socialiste, a sculpturii şi graficii noastre înfăţişînd oamenii simpli, luptători pe frontul construcţiei. Totodată însă se ştie cît de mult mai este de făcut pentru a ridica creaţia plastică la nivelul general al construcţiei socialiste, la nivelul exigenţei şi necesităţilor oamenilor muncii. Ancorarea artistului în realitate nu înseamnă alegerea doar a unei teme legate de construcţia socialistă. Fenomenele trebuie adînc cunoscute, adîncite, înţelese, în mecanica intimă a legilor dezvoltării; trebuie cunoscuţi adînc oamenii, psihologia lor în plină transformare, conştiinţa lor socialistă în plin proces de făurire, de definire. Se spune că în plastică personajul trebuie făurit « în caracter ». Dar aceasta presupune în afară de cunoaşterea lui şi reliefarea trăsăturilor sale tipice în imaginea perfect individualizată, surprinsă şi zugrăvită în situaţia care permite cel mai bine exprimarea acestor trăsături. Reuşite deosebite în acest domeniu le apreciem în creaţia unor artişti ca C. Baba, I. Jalea, St. Szönyi, Boris Caragea, în realizările valoroase ale graficienilor noştri. Dar nu poate scăpa faptul că în unele cazuri temele însemnate şi interesante au fost alese de unii pictori doar drept pretext pentru căutări formale sterile (vezi scenele de muncă din lucrările lui C. Piliuţă) sau diformările de natură expresionistă la unii tineri (S. Bălaşa şi R. Popescu-Racotă). Îngrijorător e faptul că la unii artişti din generaţia medie cum este talentatul Gh. Şaru de pildă, lucrările cu diferite calităţi în domeniul compoziţiei, culorii, rămîn însă tributare din punctul de vedere al zugrăvirii *omului*, al grijii pentru redarea vieţii lui sufleteşti, dezorientînd pe spectatorul care nu regăseşte în feţele terne, inexpresive din tablourile expuse chipul real al contemporanilor săi. De unde şi inexpresivitatea, lipsa de mişcare şi, ca urmare, lipsa de emoţie, de exercitare a unei influenţe puternice asupra spectatorului. Fie că subestimează conţinutul lucrării şi se ocupă doar de rezolvarea unor probleme de tehnică formală, fie că subapreciază folosirea atentă a mijloacelor de expresie în vederea reliefării şi exprimării conţinutului de viaţă şi idei, unii artişti plastici păcătuiesc împotriva unităţii imaginii artistice, a mesajului ei şi în consecinţă, a partinităţii ei. Căci mesajul operei nu se poate desprinde decît din ansamblul imaginii, îmbinînd toate elementele componente ale procesului de creaţie la temelia căruia se află ceea ce vrea să comunice artistul, cuvîntul pe care îl are de spus prin mijlocul artei sale oamenilor despre ei, despre ţară,

---

[1] *Cuvîntarea tovarăşului* GH. GHEORGHIU-DEJ *la conferinţa organizaţiei de partid Cluj*, în *Scînteia*, 17 martie, 1960.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

despre viață. E deci problema măiestriei artistice înțeleasă drept capacitatea de a sesiza din viață trăsăturile semnificative, de a le înțelege și interpreta în lumina legilor obiective de dezvoltare ale societății, de a stăpîni mînuirea mijloacelor de expresie în așa măsură ca să poți realiza la înalt nivel artistic imaginea omului contemporan, idei caracteristice epocii pe care o trăim. E deci mereu vorba de cunoașterea vieții, de înțelegerea ei adîncă, de stăpînirea mijloacelor de expresie, de răspunderea înaltă artistic-cetățenească.

Un eveniment de o însemnătate deosebită în dezvoltarea artelor plastice din anii puterii populare îl constituie cele patru expoziții simultane, deschise în patru săli din București în vara acestui an. Alăturînd lucrările noi realizărilor celor mai bune din anii din urmă, expozițiile permit o privire de ansamblu, comparația, marcarea incontestabilului drum ascendent al creației, luarea în considerație atît a succeselor, cît și a lipsurilor care mai persistă. Ceea ce izbește ochiul de la început este puternica orientare către viață a creatorilor din toate genurile artelor plastice, varietatea tematică, atașamentul pentru subiectele luate din lupta partidului în ilegalitate și munca plină de elan a poporului în anii construcției socialiste. Învingînd în bună parte schematismul și superficialitatea, în marea lor majoritate artiștii se apropie de tema nouă de pe poziția cugetării fenomenelor și evenimentelor — în dorința de a spune un cuvînt nou, a da o interpretare artistică proprie acțiunii eroilor în ansamblul luptei înțelese de pe pozițiile marxist-leniniste. Există în lucrările expuse, alături de o mai adîncă preocupare față de interpretarea fenomenelor, și aceea a dorinței manifeste de a alătura cunoașterii și educarea spectatorului prin intermediul judecății exprimate în lucrare, a mesajului transmis de ea. Vezi și simți că artiștii *au de spus* mult mai mult ca altă dată, că nu realizează ilustrații la faptele vieții, ci opere, care zugrăvind aceste fapte, le și cugetă. Noul a învins în concepția artiștilor, noul învinge în felul cum se apropie ei de viață, noul își pune amprenta mereu mai puternic asupra metodei lor de creație. Și aceasta caracterizează nu numai generațiile mai vîrstnice de creatori, ci și elementele tinere, dotate, care avîntului îi adaugă acum analiza, meditația, seriozitatea. E caracteristic aci și faptul că în ansamblu, artiștii plastici, fără a părăsi nici una din speciile genurilor respective, se orientează puternic către acelea care servesc mai direct necesităților, educării maselor de spectatori. În pictură, bunăoară, se observă o sănătoasă atracție către monumental, decorativ, necesar marilor edificii, caselor de cultură etc. În sculptură se observă aceeași orientare către monumentalul care exprimă marile evenimente și realizări ale timpului nostru, precum și o lăudabilă abordare a reliefului atît de util decorării interiorului și exteriorului noilor clădiri și edificii. Iar grafica nu cunoaște realmente specie care să nu solicite atenția creatoare a artiștilor noștri. Se cere reliefat, de asemenea, faptul că genurile și speciile mereu îndrăgite de artiști, ca portretul, peisajul, natura moartă, capătă valențe noi, putere nouă de emoție, pentru că exprimă conținut nou, fapte de viață și oameni ai vremii noastre, a contemporaneității. Remarcabilă și calitativ nouă, este atenția care se acordă desenului (în toate genurile creației plastice) ca mijloc verificat de a exprima mai bine, mai adînc chipul omului, caracterul său, reacțiile sale sufletești. Atenția sporită pentru desen subliniază peste tot, și mai ales în pictură, orientarea pregnantă spre realism, spre redarea veridică a oamenilor, faptelor, evenimentelor. Și este de remarcat din nou locul deosebit pe care-l ocupă compoziția, nu numai sub aspectul ei tematic (ca specie), ci ca procedeu, ca mijlocul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de a construi adîncit lucrarea, de a contribui la exprimarea gîndurilor, de a ajuta la punerea la temelia lucrării a unui bogat conţinut de idei. Se observă un efort însemnat depus de artiştii plastici în direcţia făuririi acelei unităţi dintre forma înaltă şi conţinutul de viaţă şi de idei bogat care, poate nu întotdeauna încă, este încununat de victoria concretizată în imaginea perfectă dobîndită de fiecare dintre ei azi, dar care prefigurează în orice caz deplinul succes de mîine.

Toate acestea nu vor să însemne că ne aflăm în faţa unor expoziţii fără cusur. Sînt şi aici lipsuri, unele chiar serioase, pe alocuri greşeli ale unor artişti mai mari sau mai mici. În pictură, bunăoară, se mai remarcă la unii preocupări formale, reziduuri ale schematismului, facilitate. Dacă te bucură unele lucrări ale lui Eugen Popa, M. N. Maxy, M. Bunescu, peisajele lui Al. Ciucurencu, P. Dumitrescu, Lucian Grigorescu, H. Catargi etc., succesele unor artişti tineri ca E. Aniţei, C. Pauleţ, Gh. Iacob etc. nu mai puţin adevărat este că există încă compoziţii care nu pot satisface exigenţele publicului spectator, gustul său. Se menţin încă unele procedee de nesubordonare a mijloacelor de expresie reliefării conţinutului de idei — de unde fie stridenţe coloristice, fie monotonie cromatică, fie supradimensionarea lucrării în discrepanţă cu tema ei şi, deseori, cu posibilităţile artistului. Dacă prezenţa maeştrilor este masivă şi îmbogăţeşte expoziţia, nu se poate să nu-ţi exprimi părerea de rău că *Oţelarii* lui C. Baba nu sînt trataţi mai în caracter, corespunzător felului cum se prezintă în bogăţia sa sufletească muncitorul de azi, constructor conştient al vieţii noi, că *Donca Simo* a lui Al. Ciucurencu e lipsită de acea emoţie lăuntrică pe care am întîlnit-o la *Olga Bancic*, că *Demonstraţia muncitorească* a lui Gh. Labin poartă amprenta grabei şi rămîne încă la stadiul de schiţă. Cu alte cuvinte, în ciuda succeselor, precizării personalităţii artistice originale, unei apropieri mai strînse de viaţă, există încă lipsuri care se cer depăşite prin mai vie şi adîncă cunoaştere a oamenilor, mai încrezătoare îmbinare a procedeelor realiste în crearea imaginii cu avîntul romantic determinat de cunoaşterea dezvoltării vieţii şi a creşterii omului nou.

O impresie pozitivă îţi lasă lucrările de sculptură prin varietatea lor tematică, prin caracterul lor militant, combativ, prin îndrăzneala cu care sînt abordate subiectele, prin curajul rezolvărilor plastice. Reţin atenţia lucrările lui I. Irimescu (atît *Lupeni 1929*, cît şi *Minerul* şi *Sudorul*, acestea din urmă trecînd dincolo de ceea ce se obişnuia a fi denumit simplu portret), Boris Caragea *(Descătuşarea)*, A. Szobotka *(Ilegaliştii)* etc. Deosebit de valoroase sînt reliefurile lui I. Jalea, Mac Constantinescu, C. Lucaci etc. Dar şi în domeniul sculpturii mai persistă în unele cazuri tratarea superficială, fals sărbătorească, declarativă, didactică, cîteodată folosirea alegoricului în mod facil şi şablonard, mecanica abordare a unor teme tratate de nenumărate ori şi în care artistul nu mai are de spus ceva nou.

Grafica, genul combativ, şi mereu pe linia întîi în aceşti ani, aducînd o serie de realizări importante, nu ni s-a părut totuşi făcînd în anul din urmă paşi sensibili înainte. Lăsînd la o parte lucrările realizate în trecut, se poate spune că în domeniul afişului şi ilustraţiei de carte (vorbim de realizările de după expoziţia din 1959) nu sînt piese deosebite, cu semnificaţie calitativ nouă. Este adevărat că în lucrările expuse (şi în cele noi) se simte vădita orientare a graficienilor către viaţa contemporană, tendinţa de a povesti în imagini inspirate despre munca constructivă a muncitorilor şi ţăranilor din patria noastră, în lucrări mai diverse, abordînd teme mai variate. Dar se

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

resimte încă slaba cunoaștere a oamenilor — eroi ai lucrărilor din unele opere expuse, superficiala tratare a caracterelor lor, schematizarea (vezi *Nemuritorii* de Victor Rusu) sau tratarea prea generală, fără efort susținut pentru individualizare (cum se manifestă la Cornelia Daneț și Eva Cerbu în unele dintre lucrări). Desigur realizările puternice ale lui V. Kazar, Ligia Macovei, Gh. Ivancenco, Gh. Szabo Bela vorbesc despre măiestrie, sînt prezente tipuri umane pe care le uiți cu greu, sînt zugrăvite caractere individualizate. Dar nu poți să nu-ți exprimi părerea că în ansamblul expozițiilor s-ar cere mai multă aplecare asupra portretului, în sensul centrării atenției artistului asupra chipului uman, în vederea înfățișării retrăirilor lui sufletești. În unele lucrări de grafică se resimt reziduuri ale schematismului, atenției exagerate față de stilizare, ritm și decorare, detașate de conținutul propriu-zis al lucrărilor. De unde și concluzia că în ciuda tematicii mai vaste, unei cunoașteri mai largi a realităților, artiștii noștri plastici mai au de muncit serios și mult pentru a reda multilateralitatea vieții, complexitatea situațiilor și diversitatea caracterelor umane în plina lor transformare, în acel proces uriaș de construcție călăuzită de partid, care face să se definească conștiința socialistă, omul nou al epocii noastre.

Nu mică este aci și răspunderea criticii de artă, a celor care lucrează în domeniul teoriei ei. Partidul nostru a dus și duce mereu lupta împotriva oricărei tendințe de a face loc ideologiei străine și a demascat neîncetat orice tendințe idealiste și revizioniste. În țara noastră, datorită fidelității Partidului Muncitoresc Romîn față de învățătura marxist-leninistă, datorită unității ideologice și organizatorice a întregului partid, datorită unității dintre partid, guvern și popor nu și-a putut face loc curentul revizionist. Documentele Consfătuirii de la Moscova a unor partide comuniste și muncitorești, hotărîrile Plenarelor C.C. al P.M.R. au ațintit vigilența oamenilor muncii împotriva influențelor ideologiei străine. Diferitele afirmații nejuste, izolate, au fost la vreme combătute în presa de partid. Datoria noastră este aceea de a lupta permanent pentru puritatea marxist-leninistă a activității ideologice. Și trebuie combătute cu toată intransigența greșelile în vederea ajutorării și orientării principiale a oamenilor de artă.

Întrucît tratăm aci problema spiritului de partid și, după cum am văzut, aceasta nu poate fi separată de problema veridicității și bogăției de idei, nu se poate trece pe lîngă articolul *Marxismul și prezența artei (Gazeta literară* din 20 martie 1958) în care Pavel Apostol își pune sarcina merituoasă de a trata problema funcției sociale a artei, de a combate pozițiile revizionistului Henri Lefèvre. Pe bună dreptate autorul scoate în relief funcția gnoseologică a artei și caracterul ei de clasă. Spre surprinderea cititorului însă în continuare autorul articolului afirmă: « Alături de determinarea ei socială, care o investește cu o funcție anumită, opera pune în valoare elemente de cunoaștere a lumii și o anumită modalitate emotivă, rezultînd din structura artistului... Arta nu este numai expresia poziției sociale a unui individ ci și expresia cunoștințelor lui despre ceva... Deci arta reflectă în afara unei poziții sociale și structura obiectului, ne dă cunoștințe mai mult sau mai puțin autentice despre el. Sub acest raport arta poate comunica elemente de cunoaștere obiectivă ».

Rezultă din aceasta că autorul tratează funcția de cunoaștere a artei și funcția ei de clasă, socială, ca fiind două trăsături distincte, nelegate una de alta, independente. Mai mult decît atît, se pare că autorul acordă poziției

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sociale, deci caracterului angajat, o valabilitate strict subiectivă (el o și raportează la individ, ca și cum poziția de clasă n-ar fi expresia judecării fenomenului din partea unei categorii sociale și deci și ea cu valabilitatea obiectivă). Și ca să nu fie dubiu, mai la vale, vorbind despre elementele de cunoaștere obiectivă, autentică, autorul ajunge la concluzia că acestea au valabilitatea de adevăr obiectiv și asigură « dăinuirea sau actualitatea unor opere de artă, dincolo de epoca sau clasa a cărei poziție o exprimă ». De ce dincolo de epocă sau clasă? Oare nu tocmai militarea de pe pozițiile clasei avansate asigură valabilitatea unei opere de artă și permite descoperirea adevărului obiectiv? Se pare că autorul tratează problema caracterului de clasă și a spiritului de partid neștiințific, și nu vede că în fond cunoașterea autentică prin artă este asigurată tocmai de orientarea ideologică a artistului, de partinitatea lui.

Greșeli asemănătoare se manifestă și la unii din cei care se ocupă direct de fenomenele artistice. Așa cum s-a arătat în presa de partid și în recenta discuție cu privire la critică a Uniunii artiștilor plastici, ei alunecă cîteodată într-o analiză formalistă, preocupîndu-se cu exclusivitate de mijloacele de expresie, detașate de conținutul operelor analizate și de mesajul de idei pe care îl transmit. Atrăgeau atenția de pildă unele aspecte din activitatea criticului V. Beneș care utilizează la un moment dat prezentarea pictorului D. Ghiață pentru a face o serie de afirmații străine esteticii marxist-leniniste, străine concepției științifice despre istoria artelor. Astfel se acreditează ideea precum că istoria artelor ar fi un fel de lanț de personalități care își transmit anumite influențe în totală rupere de viață socială, de condițiile istorice în care se dezvoltă arta. Se acreditează ideea că forța motrice a istoriei artelor ar fi apariția unor personalități de tipul... revoluționarului Gauguin. Uitînd cît de complexă este personalitatea lui Gauguin, cît de străine concepției noastre sînt ideile lui estetice, cu gîndul numai la acele laturi interesante ale mînuirii mijloacelor de expresie care sînt specifice talentului său, conferențiarul acredita ideea că întreaga creație plastică ar fi fost dusă de Gauguin înainte, pe căi revoluționare. Pe de altă parte, laturile cu adevărat progresiste din creația pictorului, conținutul ei antirasist de pildă, sînt trecute cu vederea, rămîn în afara atenției criticului. Unele aspecte de abordare neștiințifică a problemelor de istorie și teorie a artei observăm și în alte cazuri. Astfel prof. Ionel Jianu, cunoscut prin erudiția sa și bogata informare, stabilește totuși niște criterii foarte discutabile de periodizare a dezvoltării artelor plastice în ultimii 15 ani (vezi articolul din *Viața romînească*, nr. 8, 1959 și « *Cursul de istorie a artelor plastice din R.P.R.* » pe care-l predă la Institutul « N. Grigorescu »). Fără să vadă dezvoltarea artelor plastice în acești 15 ani ca un proces complex, urmînd o dezvoltare continuă pe linia ascendentă dar unică, autorul articolului stabilește arbitrar niște etape distincte (1944—1948; 1948—1954; 1954—1959) dîndu-le și niște caracterizări proprii și desprinzînd « trăsături » specifice într-un mod destul de curios. Astfel, « etapa » 1948—1954 s-ar caracteriza bunăoară prin faptul că « Reprezentanți ai tuturor generațiilor de artiști participă cu însuflețire la noua orientare a artei romînești și se străduiesc să creeze opere pilduitoare, care să oglindească viața cea nouă din patria noastră». De ce ar fi acestea caracteristice numai pînă în 1954? Oare azi artiștii plastici nu participă cu însuflețire, nu caută să reflecte viața nouă? Expozițiile recente dovedesc categoric că da. Atunci de ce lucrurile amintite ar caracteriza numai etapa stabilită de prof. Jianu? Același lucru se întîmplă și cu o altă trăsătură «caracteristică» desprinsă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru aceeași etapă, cînd s-a dus — cum spune autorul — lupta împotriva formalismului, academismului și naționalismului «de pe o poziție principială». Pe drept cuvînt se pune întrebarea: dar după 1954 nu s-a dus această luptă, sau poate ea s-ar fi dus nu de pe poziții principiale? Viața arată dimpotrivă, că atît pînă în 1955, cît și la Congresul al II-lea al P.M.R. a orientat întregul nostru front ideologic pe linia unei intransigente lupte împotriva ideologiei burgheze și a manifestărilor ei în artă și literatură. În schimb, autorul articolului afirmă că «etapa» 1954—1959 s-ar caracteriza prin înțelegerea de către artiști a faptului că «țelurile proletariatului coincid cu legile obiective de dezvoltare a istoriei, îi îndeamnă pe artiștii plastici să lupte de pe pozițiile clasei muncitoare pentru construirea socialismului». Asta abia din 1954 încoace? Atunci cum au putut reflecta în etapa anterioară «viața cea nouă» și lupta «de pe o poziție principială»? Oare însăși venirea alături de clasa muncitoare nu purcede chiar de la înțelegerea rolului său istoric? Și dacă este așa, atunci în ce fel ar fi vorba de o trăsătură ce ar caracteriza abia «etapa» din 1954? Prof. I. Jianu se contrazice singur, pentru că la începutul articolului afirmă că «... încă în primele luni după eliberare artiștii plastici s-au dovedit pe deplin conștienți de misiunea lor istorică». Lăsînd la o parte termenul cam pretențios al misiunii «istorice», trebuie să constatăm însă lipsa de consecvență logică și de fundamentare științifică a acestui fel de a periodiza. De altfel nu este limpede cu ce scop se face această periodizare și ar fi de discutat dacă timpul de 15—16 ani care s-a scurs este suficient pentru întreprinderea unei periodizări, cînd sarcina de fapt a teoreticianului ar fi în primul rînd generalizarea experienței dobîndite, urmărirea și înțelegerea întregului proces în complexul dezvoltării lui dialectice.

Semnalînd lipsurile de mai sus, la care s-ar putea adăuga și altele legate de caracterul cu predilecție enumerativ și constatator al unor materiale scrise de critici de artă, tonul apologetic al altor materiale, criticat în articolul editorial al *Scînteii* în septembrie 1959, amintind faptul că unii cronicari de artă se mențin cîteodată doar la analiza folosirii mijloacelor de expresie și expediază încadrarea în epocă a artistului și analiza conținutului creației lui printr-un fel de «căciulă» pusă la începutul articolului — nu vrem de loc să se creeze impresia că în acest domeniu nu s-ar fi făcut de asemenea și lucruri pozitive. Din contra, au apărut studii bune, interesante, temeinic fundamentate estetic, semnate de criticii Mircea Popescu, Radu Bogdan, Paul Constantin, unele materiale ale lui Eugen Schileru, precum și ale altora. Trebuie să remarcăm de asemenea apariția încă timidă, dar promițătoare, a unui număr de critici tineri. Dezbătînd însă problemele partinității, nu se poate să uităm tocmai sarcina nobilă pe care o are teoria și istoria artei, precum și «estetica în marș» care e critica literară și artistică. Cine altul dacă nu criticul are menirea de a ajuta pe artist în creația lui, în perfecționarea măiestriei lui, pe cititor și spectator în contactul său cu arta, în înțelegerea întregului proces al creației literare și artistice tocmai de pe poziția spiritului de partid? Activitatea criticului nu se limitează la formularea unei aprecieri simple în raport cu o singură lucrare. Cercetarea lui trebuie s-o analizeze pe largul fundal al activității ideologic artistice complexe, să permită tragerea de concluzii valabile. Un critic de artă nu este înzestrat doar cu bunul simț care îi permite să aprecieze just o lucrare anumită. Adevăratul critic e om de știință care dă aprecierea de pe poziția unei anume concepții, partinice, asupra

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

procesului de dezvoltare a artei. Lucrarea se analizează în cadrul ansamblului creației autorului ei, în perspectiva întregului front artistic. De unde și sarcina criticului să generalizeze, să elaboreze pe materialul concret al operelor analizate, problemele care privesc arta în ansamblu, diferitele aspecte ale teoriei ei. Din păcate, cronicile, articolele și studiile care apar în legătură cu diferitele expoziții, concerte, cărți etc. nu se ridică întotdeauna la nivelul generalizării teoretice. Iar atunci cînd citim unele articole care se ocupă de problemele teoriei artei, generalizările nu se sprijină cîteodată pe un material de analiză suficient de amplu, adus nu « pentru exemplificare », ci care să fie însăși baza vie din care să se desprindă concluziile. Iar probleme încă puțin studiate, cum ar fi acelea ale metodei, curentului și stilului în artă, ale categoriilor estetice, relației dintre viață și specificul reflectării artistice în imagine, unitatea dialectică dintre conținut și formă, precum și atîtea altele stringent necesare pentru continua dezvoltare a creației însăși și educării estetice a maselor, ar putea fi elucidate prin efort colectiv. E clar însă că aceasta presupune în afară de pregătire teoretică și cunoaștere a vieții o poziție ideologică fermă, partinică, profund și consecvent principială. Dacă opera de artă nu e simplă reflectare pasivă a vieții, ci interpretarea ei activă, pronunțare de verdict de pe poziția clasei muncitoare, atunci studiul criticului este cu atît mai mult o vie, activă și angajată participare la desfășurarea întregii activități ideologice, pentru că obiectivul său este acela de a lumina și argumenta filozofic — estetic valabilitatea imaginii create de artist, locul pe care ea îl ocupă în lupta maselor, în educarea lor, în plămădirea conștiinței socialiste. Critica leninistă nu poate să nu fie pasionată, luptătoare, științific obiectivă și consecvent intransigentă față de ideologia străină, critică animată de grija partinică pentru multilaterala dezvoltare a artei puse în slujba poporului muncitor.

★

Ne aflăm în plinul proces de dezvoltare a literaturii și artei din țara noastră cînd artiștii plastici muncesc cu sîrg și elan creator la făurirea operelor noi. E bine să ne aducem aminte și acum de cele ce spunea maestrul Mihail Sadoveanu: «Literatura nu poate fi izolată de interesul permanent al obștei muncitoare. Țara nouă nu are ce face cu literații «care nu fac politică» și cu cei care pretind că dormitează în turn de fildeș. Țara nouă are nevoie de scriitori militanți în vederea progresului ei necontenit ».

Același lucru se poate spune despre pictori, sculptori și graficieni, despre toți artiștii și criticii de artă din țara noastră. Să nu uităm că principiul spiritului de partid presupune luarea în considerație cu mare grijă a poziției ideologice fundamentale a omului de artă. Este extrem de important să știi și să deslușești ideile pentru care militează artistul. Dușmanii ar fi fericiți dacă ar fi cu putință ca oamenii de artă din patria noastră să se îndepărteze de viața și lupta poporului, de problemele actuale ale politicii partidului și statului nostru. Dușmanii ar fi fericiți dacă ar putea să împingă creația noastră artistică spre sărăcia de idei, spre formalism. Acest lucru nu le va reuși niciodată, pentru că prin grija Partidului Muncitoresc Romîn care îi îndrumă, oamenii de artă sînt atașați cauzei poporului, din viața căruia se inspiră creînd operele lor. Însă nu trebuie uitat că în general eficiența operei de artă depinde de valoarea imaginilor realizate. Iar imaginea *emoționantă* se află numai acolo unde există un conținut bogat de viață, luminat de idei înaintate, întruchipat într-o formă artistică desăvîrșită. Spiritul de partid în creația artistică nu se

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

limitează numai la idei, nu se reduce la bogăţia temelor abordate. Opera de artă poate emoţiona, poate influenţa mintea şi inima noastră numai dacă e făurită la înalt nivel artistic. Pentru că arta educă oamenii nu prin formulare de teze abstracte, ci prin făurirea unor sugestive imagini umane, imagini care dezvăluie artistic sensurile vieţii însăşi. De aceea partinitatea operei de artă se poate deduce numai din unitatea orientării politice, veridicităţii şi nivelului artistic desăvîrşit. E limpede că toate genurile şi speciile artelor plastice stau la îndemîna artistului. Este clar de asemenea că toate temele, toate laturile vieţii îi sînt accesibile. Însă maturitatea artistului, caracterul înaintat al concepţiei lui despre lume, spiritul său de partid, măsura în care posedă măiestria adevărată se manifestă mai ales în felul în care artistul abordează principalele teme ale contemporaneităţii şi în operele sale dă răspuns problemelor care frămîntă masele, societatea, omenirea.

De curînd a avut loc Congresul al III-lea al Partidului Muncitoresc Romîn, eveniment de însemnătate istorică în viaţa partidului şi societăţii noastre, deschizător de perspective minunate pentru propăşirea patriei. La temelia lucrărilor Congresului s-a aflat Raportul Comitetului Central prezentat de tovarăşul Gh. Gheorghiu-Dej, raport care cuprinde o analiză ştiinţifică, marxist-leninistă a profundelor transformări social-economice care au avut loc în ţara noastră, prezintă bilanţul succeselor obţinute în făurirea orînduirii socialiste, trasează căile desăvîrşirii construcţiei socialismului. În viaţa partidului şi poporului nostru acest raport constituie un document de uriaşă însemnătate teoretică şi practică. Congresul al III-lea al P.M.R. a definit măreaţa victorie a oamenilor muncii din ţara noastră, faptul că în Republica Populară Romînă a fost creată baza economică a socialismului, că la noi a învins orînduirea socialistă şi am intrat în etapa desăvîrşirii construcţiei socialiste. Clasele antagonice au dispărut în ţara noastră şi, o dată cu aceasta, s-a pus capăt pentru totdeauna exploatării omului de către om pe aceste meleaguri.

Măreţe sînt sarcinile pe care partidul le pune în faţa poporului nostru muncitor. Planul economic pe anii 1960—1965 este prima etapă a programului de perspectivă de 15 ani, îndrăzneţ şi luminos plan, mobilizator de energii, însufleţitor pentru întregul popor. Pentru că, aşa cum arată în raport tovarăşul Gh. Gheorghiu-Dej:

« Înfăptuind acest program, patria noastră va deveni în următorii 10—15 ani o ţară industrială dezvoltată, cu o agricultură multilaterală şi de înaltă productivitate; bogăţiile ei, puse în valoare de oamenii muncii, vor permite trecerea treptată de la principiul repartiţiei după muncă la repartiţia după nevoi, asigurînd întregului popor condiţii de viaţă demne de epoca socialismului victorios şi a construcţiei comunismului »[1].

Iată cum prin lupta şi munca poporului muncitor condus cu neabătută abnegaţie de partid, primăvara omenirii — comunismul, acest vis minunat al celor mai îndrăzneţe minţi din trecut, capătă azi contururi precise şi, după exemplul strălucit al Uniunii Sovietice, devine un obiectiv de luptă concret, planificat. Cîte nu ne spune nouă, oamenilor de artă, ingineri ai sufletelor omeneşti, acest măreţ plan de acţiune! Cîte îndatoriri pune făuritorilor de frumos, ce sarcini nobile şi însufleţitoare! Căci opera aceasta măreaţă, condusă de

---

[1] Gh. Gheorghiu-Dej, *Raport la cel de-al III-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn*, Editura politică, 1960, p. 85.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

partidul comuniștilor, o înfăptuiesc milioanele de oameni ai muncii și înfăptuind-o, transformînd societatea și țara, se transformă pe ei înșiși. A luat naștere și se dezvoltă în țara noastră morala socialistă, atitudinea nouă față de muncă, față de societate; noi relații au apărut în locul celor vechi — relații de într-ajutorare, bazate pe unitatea de interes și de scop. Conștiința oamenilor joacă un rol din ce în ce mai însemnat în societate, conștiința socialistă contribuind în gradul cel mai înalt la victoria deplină a socialismului. Formarea conștiinței socialiste este o sarcină de lungă durată și ea nu poate fi îndeplinită fără lichidarea influențelor educației și moralei burgheze. În Raportul ținut la Congresul al III-lea al P.M.R., tovarășul Gh. Gheorghiu-Dej arată că:

« Partidul nostru desfășoară o intensă activitate pentru dezvoltarea conștiinței socialiste și a noilor trăsături de comportare a oamenilor, pentru plămădirea omului nou, membru demn al societății socialiste. Capătă o însemnătate tot mai mare judecata opinei publice, a colectivității, formele obștești de influențare a celor ce încalcă normele vieții sociale, de combatere a manifestărilor nesănătoase ale unor elemente înapoiate ale societății » [1].

Ce sarcini mărețe revin oamenilor literaturii și artei, astăzi, în acest mare asalt al noului, în lupta pentru omul visat, curățat de pecinginele trecutului, de exploatare! Se cere aci cunoașterea adîncă a vieții, liniei partidului, capacitatea de a sesiza noul și de a-l reliefa artistic, emoționant, convingător. Totodată, nici o clipă nu poate fi uitată indicația de muncă și luptă dată în Raportul Comitetului Central:

« Înfăptuind cu perseverență principiul conducerii de către partid a activității ideologice și culturale, trebuie să veghem și pe viitor ca această activitate să fie pătrunsă de partinitate, de intransigență față de ideologia burgheză, să combatem neobosit manifestările de liberalism, obiectivismul burghez, naționalismul și șovinismul. În prezent, activitatea ideologică, munca de lichidare a înrîuririlor educației burgheze din conștiința oamenilor este tărîmul principal al luptei de clasă, al luptei între vechi și nou. De aici rezultă necesitatea consecvenței și fermității în combaterea concepțiilor ideologiei străine, unele — moștenire a trecutului, altele — reflectare a influențelor lumii capitaliste » [2].

În luminoasele condiții ale desăvîrșirii construcției socialiste, în marea activitate de educare a oamenilor muncii în spiritul comunismului, lupta de idei între socialism și capitalism este necesară pînă la deplinul triumf al ideologiei marxiste. Oamenii de artă, cei care muncesc în domeniul teoriei ei, trebuie să lupte cu perseverență împotriva ideologiei burgheze sub toate aspectele ei, să combată cu perseverență concepțiile revizioniste în toate problemele contemporane, inclusiv în cele ale teoriei și practicii artistice.

Raportul tovarășului Gh. Gheorghiu-Dej precizează sarcina oamenilor de artă în anii care vin:

« Avîntul uriaș al forțelor creatoare ale poporului oferă o sursă inepuizabilă de inspirație pentru scriitorii și artiștii noștri. Dezvoltînd rezultatele pozitive obținute în ultimii ani în lărgirea tematicii și îmbogățirea fondului de idei al literaturii, artei, teatrului, cinematografiei, creatorii noștri au îndatorirea de a făuri opere la nivelul înaltelor exigențe artistice și ideologice ale partidului și poporului. Pentru aceasta se cere, în afară de talent, lichidarea

---

[1] Gh. Gheorghiu-Dej, *Raport la cel de-al III-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn*, p. 101.

[2] *Ibidem*, p. 103.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a tot ce îl poate îndepărta pe artist de popor — spirit de castă, individualism, tendința de a făuri opere pentru uzul unui cerc îngust de « aleși »; se cere îndeosebi cunoașterea aprofundată a realităților, studierea lor îndelungată, contactul viu, permanent al artistului cu oamenii muncii — viitori eroi ai operelor sale. Numai astfel în paginile cărților, în operele de artă va pulsa din plin viața noastră atît de bogată, cu faptele ei mărețe, cu ideile ei nobile, cu luptele ei victorioase » [1].

Spre oameni deci, spre viață ! În orașele și satele țării noastre, oamenii muncii construiesc din plin o lume nouă. Cu dragoste și încredere ei așteaptă mîna măiastră, ochiul ascuțit, mintea pătrunzătoare a artistului care va ști să aleagă din infinitatea faptelor acele date semnificative care, sintetizate și concretizate în imagini, asemenea nestematelor să strălucească în veacuri.

Ce altă menire mai măreață poate avea artistul decît aceea de a răspunde la chemarea avangardei clasei muncitoare, făurind opere demne de frumusețea epocii pe care o trăim? Și cînd vreodată în milenara istorie a artei au existat în societate condiții corespunzătoare celor de azi, ca omul de artă să-și poată dezvolta multilateral talentul cu care e înzestrat, să-l poată pune în serviciul maselor largi populare? Căci, numai adînc ancorat în viață, militînd de pe poziția partinică a intereselor clasei muncitoare, artistul răspunde acelei meniri înălțătoare de a fi el însuși constructorul unei lumi care altă dată nu a existat decît în visul cel mai temerar al umanității.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИСКУССТВА В СВЕТЕ ЛЕНИНСКОГО ПРИНЦИПА ПАРТИЙНОСТИ

РЕЗЮМЕ

Автор анализирует некоторые вопросы художественного творчества в свете ленинского учения о партийности, основного принципа эстетического познания мира в нашу эпоху, основной черты искусства социалистического реализма. Исследуя эти вопросы в связи с ленинской теорией отражения, то есть с позиции научной эстетики, автор в начале статьи по материалам ретроспективных или других больших выставок изобразительного искусства делает общий обзор достижений румынских художников за последние пятнадцать лет. В противоположность прошлому наследию творчество наших дней, говорящее о всем том новом и величественном, что осуществлено в материальной и культурной жизни нашего общества, наполняет чувством гордости любого гражданина и в то же время предъявляет к ученому требования обобщать явления на основе глубокого, объективного, страстного анализа, в основе которого лежит творческая практика и породившая его жизнь.

Борьба за направление интеллигенции вообще, и работников искусства, в частности, по пути связи с народом, с делом трудящихся, характеризует усилия коммунистов в этой области еще с создания Коммунистической партии Румынии. Сегодня благодаря поддержке партии работники румынского искусства познали, что вся история искусства является красноречивым доказательством целенаправленности творческих усилий. Действительно, художественная практика и замыслы работников искусства всех времен доказали целеустремленность художественного произведения, его социально-воспитательный характер. Это подтверждают многочисленные выдержки и примеры как из мировой, так и из румынской литературы и искусства.

Показывая вклад материалистического мышления в обоснование реализма в художественном творчестве, автор подчеркивает тот факт, что только с появлением рабочего

[1] Gh. Gheorghiu-Dej, *op. cit.* p. 107.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

класса и его мировоззрения, с его изменением из класса « в себе » в класс « для себя », стало возможно раскрыть социальный, классовый характер искусства, искусства, правдиво отражающего действительность, показывающего закономерности развития общества. Следовательно, оно отражает действительность целеустремленно. Высшей ступенью целеустремленного, классового характера художественного творчества является партийность, проявляющаяся во всей сложности создания художественного образа с точки зрения единства содержания и формы, в процессе художественного творчества, в совокупности образов. Сознательный конкретно-исторический подход художника к социальной действительности становится законом и возможен только в том случае, если художник стоит на позициях марксизма-ленинизма. Это значит, что творческий метод неотделим от социалистической идеологии. В ленинском понимании партийность не является внешней особенностью нового искусства, а ее органической сущностью. Она проявляется в том, как осваивается культурное наследие, в постоянной связи с народными массами, в доступном демократическом характере художественной формы, в борьбе против всех проявлений буржуазной идеологии. Партийности чужды административные приемы руководства искусством. Она предполагает партийное руководство всем литературно-художественным фронтом. Заботливо и внимательно направляя художников в духе марксистско-ленинского учения на создание такой сложной формы общественного сознания, как искусство, партия вооружает их мировоззрением рабочего класса, указывая им на основные явления, происходящие в обществе и определяющие судьбы и характеры людей.

Далее автор решительно выступает против объективных и субъективных идеалистов, против ревизионизма и разных попыток очернить ленинское учение о партийности, против абстракционизма и других упадочнических течений в буржуазном искусстве и эстетике.

Большие достижения в области литературы и искусства в Румынской Народной Республике являются именно результатом партийного руководства. Румынские художники имеют широкие перспективы для развития своих талантов, понимая, что вопрос о художественном мастерстве состоит в способности выявить характерные черты действительности, толковать их в свете объективных законов развития общества и создавать с полным овладеванием средств выражения на высоком художественном уровне образ нового человека, а также отразить идеи нашей эпохи.

Подчеркивая роль критики и теории в развитии румынского искусства, автор призывает работников этой области к научному обобщению и рассмотрению вопросов, относящихся к искусству в целом, к критике и теории искусства, научно обоснованной, непримиримой, партийной и страстной.

QUELQUES PROBLÈMES DE L'ART, À LA LUMIÈRE DU PRINCIPE LÉNINISTE DE L'ESPRIT DE PARTI

RÉSUMÉ

L'auteur examine quelques-uns des problèmes de la création artistique à la lumière de la théorie léniniste de l'esprit de parti, principe fondamental du processus de la connaissance esthétique du monde à l'époque actuelle, trait caractéristique de l'art réaliste socialiste. Examinant ces problèmes à partir de la théorie léniniste du reflet, des positions, donc, de l'esthétique scientifique, l'auteur passe en revue les réalisations des artistes roumains au cours des dernières 15 années, telles qu'elles se dégagent, en premier lieu, des grandes expositions d'art plastique — rétrospectives ou d'un autre caractère. En contraste avec ce que le passé offrait en ce domaine, la création plastique actuelle parle de tout ce qu'il y a de nouveau et de grandiose — d'ordre matériel et culturel — dans la vie du pays. Ces succès, dont tout citoyen peut s'enorgueillir, imposent à l'homme de science la tâche d'étudier les phénomènes par une analyse profonde, objective, se fondant sur l'expérience pratique, sur la vie.

La lutte pour orienter l'attention des intellectuels, en général, et des artistes, en particulier, vers le peuple, vers la cause des travailleurs, caractérise le Parti Communiste de Roumanie dès sa création. Aujourd'hui, aidés par le parti, les artistes roumains se rendent compte que l'entière histoire des arts témoigne du fait que l'effort créateur a une finalité,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

un but. En effet, la pratique artistique et les témoignages des artistes de tous les temps et de tous les coins du monde ont démontré la finalité de l'œuvre d'art, son caractère social-éducatif, le fait que l'art est toujours « engagé ».

Relevant la contribution de la pensée matérialiste aux fondements du réalisme dans la création artistique, l'auteur souligne le fait que ce n'est qu'à l'apparition de la classe ouvrière et de sa conception du monde, de sa transformation d'une classe « en soi » en une classe « pour soi », qu'il a été possible de découvrir le caractère social de l'art, son caractère de classe. Lorsque l'art reflète véridiquement la réalité, il reflète implicitement les lois objectives du développement de la société; l'œuvre d'art qui en résulte est une œuvre à tendances. Le plus haut degré du caractère de classe de la création artistique, c'est l'esprit de parti. L'esprit de parti est manifeste dans tout le processus de la création artistique, regardée dans l'unité de son contenu et de sa forme: dans le message de l'œuvre, aussi bien que dans la suite des images. Aborder consciemment le thème de la réalité sociale dans son cadre historique, s'impose comme une loi qu'il n'est possible de respecter que dans la mesure où l'artiste se situe sur les positions du marxisme-léninisme. C'est-à-dire que la méthode de création est inséparable de l'idéologie socialiste. Dans la conception léniniste, l'esprit de parti n'est pas un trait extérieur de l'art nouveau, mais bien son essence organique. Il se manifeste aussi dans la manière de s'assimiler l'héritage culturel, dans le contact permanent avec les masses populaires, dans le caractère démocratique, accessible, de la forme artistique, dans la lutte contre toutes les manifestations de l'idéologie bourgeoise. L'esprit de parti est étranger aux procédés administratifs de diriger l'art. Il suppose la direction par le parti du front littéraire-artistique tout entier. Sous la direction du parti les artistes étudient et s'aproprient la conception du monde de la classe ouvrière, ce qui leur permet d'aborder les processus fondamentaux qui ont lieu dans la société et qui déterminent les destinées et les caractères des hommes.

L'auteur prend ensuite une attitude résolue contre les idéalistes, objectifs et subjectifs, contre le révisionnisme et les tentatives de dénigrer la théorie léniniste de l'esprit de parti, contre les théoriciens de l'art abstrait et les autres courants décadents de l'art et de l'esthétique bourgeois.

Les nombreux succès remportés par la littérature et l'art dans la République Populaire Roumaine sont justement le résultat du fait que ceux-ci ont été dirigés par le parti. Se rendant compte du fait que le problème de la maîtrise artistique réside dans la capacité de saisir les traits significatifs de la vie, de les interpreter à la lumière des lois objectives du développement de la société, de réaliser, par la pleine possession des moyens d'expression, l'image de l'homme d'aujourd'hui et les idées caractéristiques de notre époque, les artistes roumains ont devant eux de larges perspectives de développement de leurs talents.

Soulignant le rôle de la critique et de la théorie de l'art dans le processus du développement de l'art, l'auteur de l'étude conseille ceux qui s'occupent de recherches dans ces domaines de s'orienter vers la généralisation scientifique, vers les problèmes qui interessent l'art dans son ensemble, vers une critique et une théorie de l'art scientifiquement fondamentée, intransigeante, pénétrée de l'esprit du parti, passionnée.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTE PLASTICE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CAMIL RESSU*

de ACAD. VICTOR EFTIMIU

Ce răsplată mai mare poate rîvni un artist creator decît să-și vadă opera unanim recunoscută, să se bucure de stima și admirația contemporanilor, fiind socotit, încă din viață, un clasic, trăindu-și, încă din viață, posteritatea?

Camil Ressu, ai cărui optzeci de ani de la naștere îi sărbătorim, are parte de această mare satisfacție. Sănătos și în plină activitate, el primește omagiile oficiale, după ce marele public, încă de acum o jumătate de veac, i-a consacrat talentul.

Născut în Galați, Camil e fiul lui Constantin Ressu, un om dîrz, un temperament de luptător, care, în tinerețe, cutreierase tîrgurile Moldovei cu o ceată de actori, asemenea prietenului său Mihail Eminescu.

Camil Ressu a fost adus de tînăr la București, unde s-a înscris la școala de Belle-Arte, avînd ca profesor pe Gheorghe Mirea. Împrejurări familiale l-au dus mai tîrziu la Iași, unde vreme de trei ani și-a continuat studiile cu profesorul G. Popovici.

Și iată drumul străinătății, al pribegiei, al învățăturii și perfecționării.

În primii ani ai veacului, Camil Ressu pleacă la München care, în vremea aceea, era centrul artistic cel mai important al Germaniei. Acolo întîlnește mai mulți compatrioți, tineri pictori și sculptori atrași de faima celebrităților vremii. Era, printre acești tineri romîni, un alt gălățean, desenatorul Nicolae Mantu, care împreună cu Nae Petrescu-Găină ilustrau mai acum șaizeci de ani revistele umoristice. Amîndoi acești caricaturiști se bucurau de o mare faimă. Kimon Loghi, Fritz Storck, Oscar Späthe au trecut și ei pe la München să se familiarizeze cu arta unui Lenbach, portretistul academic, a unui Böcklin, cu viziunile-i macabre: chiparoșii funerari ai Insulei Morților, schelete cîntînd din vioară; apoi cu romantismul morbid al lui Franz Stück, autorul faimosului « Sfinx », femeia goală, încolăcită de un șarpe.

În capitala Bavariei apărea revista satirică *Simplizissimus*, la care colaborau desenatorii Th. Th. Heine și norvegianul Gulbranson, peniță

---

* Comunicare ținută în ședința festivă a Academiei R.P.R. cu ocazia sărbătoririi acad. C. Ressu cu prilejul împlinirii vîrstei de 80 de ani.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ascuțite, combătînd regimul imperialist al lui Wilhelm al II-lea. Paralel cu redactorii și desenatorii de la *Simplizissimus*, militau șansonetiștii vestitului cabaret numit *Al celor unsprezece călăi*.

Socialist convins, încă din anii săi cei mai fragezi, Ressu al nostru se simțea la largul său în această lume de protestatari.

Poate că ilustrațiile satirice ale răspîndităi reviste au inspirat, au pregătit pe desenatorul de mai tîrziu, pe colaboratorul publicațiilor umoristice, al ziarelor de opoziție bucureștene — pe Ressu caricaturistul.

Dar Münchenul nu-i era de ajuns. N-a stat acolo decît două-trei luni. Îl ispitea chemarea Parisului.

Camil Ressu stă la Paris cîțiva ani, învățînd la școala lui Jean-Paul Laurens. În metropolă, se întîlnește cu sculptorul Brîncuși, cu un an-doi mai în vîrstă decît el.

N. Dărăscu, Theodorescu-Sion, Mützner, Sanielevici, cu doi-trei ani mai tineri decît Ressu, își făceau și ei ucenicia la Paris. Altă generație, Luchian și Pallady erau și ei acolo. Pallady sta retras.

Prin 1910, Camil Ressu se reîntoarce în țară, unde lucrează, ca desenator, la publicațiile vremii: revista satirică *Furnica*, ziarul *Adevărul* și altele.

După Ressu a fost ilustrator de periodice și Tonitza. Amîndoi se simțeau la largul lor, atacînd regimurile politice, înfrățindu-se cu muncitorii.

Însemnată este în viața unui pictor, ca și a unui scriitor, ucenicia la gazetă, contactul permanent cu realitățile.

Trăiești din plin traiul poporului, îi afli necazurile și aspirațiile, surîsul și amărăciunea, îi înveți judecățile și înțelepciunea, te pregătești să vezi lumea nu numai prin abstracțiunea speculațiilor artistice, dar și prin caleidoscopul viu al propriei experiențe. Te deprinzi să calci pe pămînt, să cauți inspirația în jurul tău, fără înșelăciunile iluziei, să te lupți pieptiș cu viața.

Desenator satiric, Ressu a fost urmat pe acest teren de Iser, care, și el, înainte de a așterne pasta pe carton sau pînză, a început prin caricatură și acuarelă, pe hîrtie groasă de desen.

Jocul acesta de linii drepte și curbe, exercițiul cotidian al studierii omului, în expresiile feței și atitudinile sale caracteristice, au făcut pe ucenicul Ressu ca în cîțiva ani s-ajungă maestrul, stăpînitorul perfect al tehnicii, cunoscătorul pînă-n amănunt al anatomiei fizice și sufletești a personajelor interpretate.

Va veni, poate, o zi, în care un cercetător destoinic va răsfoi sutele de pagini ale publicațiilor ce cuprind pe desenatorul-caricaturist Ressu și va tipări un volum cu cele mai reprezentative dintre schițele acestuia, momente din istoria politică și socială a vremii, prinse de un observator lucid, linii trase, poate, cu un scrîșnet de dinți.

Ressu își încheie curînd cariera de ilustrator al foilor bucureștene, ca să plece în Argeș, la un prieten amator de artă. La Vlaici el stă un an și pictează țăranii și natura argeșeană, identificîndu-se cu omul și peisajul romînesc.

*

S-a spus, pe drept cuvînt — și nu e nimeni care să-i dispute această întîietate — că Ressu e cel mai mare desenator al nostru.

Într-adevăr, preciziunea, fermitatea, vigoarea conturelor sale n-au egal. A pus atîta meșteșug în arta liniilor negre, încît unii au crezut că-i lipsește

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

magia acelui compliment al desenului, care e culoarea. O erezie. Camil Ressu știe să împartă vopseaua cu dramul, s-o întindă atît cît trebuie, s-o lumineze, s-o armonizeze, pînă să dea omului și peisajului, reliefuri sculpturale.

Pictor realist, el nu se pierde în așa-numitele clar-obscururi, în vagul periferic, în moliciunea conturelor, nu abuzează de ceața convențională în care de atîtea ori se scaldă, dacă nu se îneacă, subiectul tratat de penelul altora.

Am scris: reliefuri sculpturale. Țăranii lui Ressu par tăiați cu barda în lemn de nuc; pometi și frunți ososase, mîini puternice, parcă turnate în mineral. Mult sentiment, dar nici un sentimentalism, nici o sensiblerie, nici o idealizare, nici o poetizare a făpturii sau a peisajului. Om sau colț de natură, trăiesc prin propria lor poezie, prin viața robustă pe care le-o dăruiește artistul, prin autenticitatea lor sintetizată, ridicată la potențe maxime.

Evocările rustice ale lui Camil Ressu se deosebesc total de ale predecesorilor. Mai ferme și mai colorate decît ale lui Andreescu, ele n-au nici aspectul idilic al *Rodicăi* lui Vasile Alecsandri, al ciobănașilor lui Grigorescu. O vibrație nouă flutura sub cerul patriei. Într-un studiu publicat acum patruzeci și trei de ani în revista pariziană *L'art et les artistes*, studiu consacrat artelor plastice românești, scriam:

« La Grigorescu, totul e lumină învăluită, gingășie, seninătate, totul e vis și poveste.

L-au inspirat fete de la țară, subțirele, păstori trandafirii, boi puternici, amurguri potolite. Zugrav de biserici, în tinerețe, el a pictat sfinți distinși, cristoși transparenți, cu buze roșii, cu mîini de principesă.

Pe noi, însă, iubitori ai adevărului artistic, izbiți de mizeria în care trăiește poporul românesc, Grigorescu, asemenea lui Alecsandri, ni se pare un măgulitor al gustului general: optimistul, interpretul oficial care vede țara și pe țăran în culorile roze și albastre ale unui idealism periculos.

Realitatea e poezia lui Eminescu și pictura lui Camil Ressu. Ressu a studiat și el în Franța, dar ne-a revenit foarte personal, foarte romîn. Marii maeștri ai occidentului nu l-au învățat decît meșteșugul. Influențele străine l-au ocolit. În opera lui, respiri aerul arzător, încărcat de pulbere, sub cerul alb al amiezilor noastre sud-orientale. Coperișele caselor par să scoată flăcări.

În alte pînze, simți mireasma pămîntului reavăn, răcoarea pădurilor neumblate, adierea apelor.

Țăranii săi sînt adevărați țărani romîni, trudiți, prost hrăniți, ososi, temători... Fruntea le e preocupată, ochii foarte triști, capul aplecat.

Dar ei mai au acea vigoare încăpățînată, care i-a făcut să reziste, de atîtea veacuri, intemperiilor climatului, opresiunii celor de sus, mizeriei lor nesfîrșite. Viziunea lui Ressu e foarte sinceră. Desenul său este energic, coloritul ferm. Ressu nu e consacrat, încă. Pictura lui face să se scuture, înfiorate, pe susceptibilele doamne bucureștene, cu ochii mîngîiați de celestele imagini ale pictorilor favoriți ».

Să mi se ierte rîndurile poate nedrepte pe care tinerețea mea le-a consacrat marelui nostru Grigorescu.

Cercetîndu-i mai de aproape vasta operă în care văzusem numai pe artistul evocat în revista franceză, am descoperit, mai tîrziu, și lucrările sale realiste: scene din războiul neatîrnării, luptele de la Grivița, interioarele de han, cu umbre și penumbre demne de penelul unui Rembrandt, personajele pitorești din Moldova, ca *Evreul cu gîsca*, atîtea și atîtea viziuni sociale

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe care critica oficială de pe vremuri nu le evidenția, mulțumindu-se cu aspectele idilice, semănătoriste, ale maestrului unanim admirat.

Tot așa, bardul de la Mircești, considerat mai ales ca un exponent liric al frumuseților țării, acel « rege-al poeziei veșnic tînăr și ferice » de care vorbește Eminescu, Vasile Alecsandri n-a fost numai cîntărețul optimist al plaiurilor moldovenești. Să nu-i uităm satirele teatrale, în care biciuia moravurile protipendadei, baladele populare unde sublinia suferințele oamenilor hărțuiți de logofeții boierești și de zapciii stăpînirii, răzvrătiții nevoiți să ia calea codrului, haiducii. Cu prilejul Războiului pentru Independența de Stat, alături de poeme eroice ca *Sergentul* și *Peneș Curcanul*, Alecsandri a scris energice strofe de revoltă, în care plîngea pe ostașii reîntorși de peste Dunăre flămînzi, bolnavi și zdrențuiți, disprețuiți de cei ce-i trimiseseră să lupte pe cîmpiile Bulgariei.

Există un romantism roz și un romantism negru. Cel dintîi înfrumusețează toate, al doilea vede toate prin ochelari fumurii. Pictor realist, Ressu nu practică nici unul dintre aceste moduri de a privi omul, natura, viața. Dacă făpturile și peisajele sale n-au transparențe de acuarelă, nici nu sînt întunecate de o amărăciune deformantă. Muncitorul are aspectul trudei lui cotidiene, femeia și fata lui îmbrăcate în strai de duminică sînt frumoase ca o sărbătoare. Le-am văzut și noi, aievea, în bîlciurile de țară, la hramuri, la nunți și am uitat obida în care trăiesc de-a lungul săptămînii. Ressu a știut să păstreze aspectele reale, fără înfrumusețări, fără exagerări pesimiste, nota mijlocie, simțul măsurii, onestitatea, originalitatea fără căutare. Și prin aceste calități, pictura lui rămîne o oglindă fidelă, un document autentic al stărilor romînești.

★

În 1920 Camil Ressu compune pentru Teatrul Național, în afară de portretul lui Iancu Brezeanu în Ion din *Năpasta* și al Agepsinei Macri într-o piesă modernă, o lucrare de vaste proporții, faimoasa Cortină, inspirată din legendele populare romînești.

Primită cu entuziasm de intelectualii și muncitorii tineri, această frescă, cea mai vastă lucrare picturală realizată pîn-atunci la noi, n-a fost pe placul burgheziei takisto-liberale, care vedea, cu regret, dispărînd vechea cortină a lui Romeo Girolamo, asezonată după moda vremii cu îngerași, ghirlande de trandafiri și cu zeița Fortuna cîntînd din trompetă.

Aceeași clică liberal-takistă a înlocuit opera capitală a lui Ressu cu o perdea de catifea groasă, grea, de culoarea sîngelui închegat. Amîndouă aceste cortine au fost mistuite de incendiul care a distrus acum șaisprezece ani, clădirea venerabilului nostru Teatrul Național, căzut și el victimă bombelor naziste.

★

Variate sînt temele și procedeurile lui Ressu. A pictat portrete și numeroase autoportrete, grupuri de muncitori, grupuri de plugari, femei la munca ogoarelor, femei și fete în bogatul port național, profiluri de biserici, intrări în sat, naturi moarte, vase de ceramică, nuduri, grupuri de nuduri, hore de nuduri, toate de o mare grație și castitate. Peisaje ardelenești, îndeosebi priveliști de la Noua, de lîngă Brașov, unde, acum vreo patru decenii, și-a

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

petrecut verile cîțiva ani în șir. Ceruri pregătindu-se de furtună, coline verzi și ogoare mirosind a după ploaie.

Iată și viziunile Dunării, redate cu o mare lealitate. Această lealitate, această preocupare de a fi veridic nu contravine, la Ressu, legilor supreme ale artei. Sîntem departe de naturalismul plat, de orice aspecte cromolitografice. Pictorul evadează, din cînd în cînd, din lumea rustică și peisajul cerului descoperit. Lucrează în interior, chipuri omenești, naturi moarte, nuduri.

De o factură cu totul deosebită este *Odalisca*, aflată în colecția Dona, o capodoperă vrednică de orice antologie. Aici culoarea e catifelată, formele sînt rotunde, moi, ferme. Pielea e gingașă, mătăsoasă, cu luminoase irizări. Numai pentru nudul acesta unic în pictura noastră, merită să fie vizitat, încă o dată, muzeul donat Municipiului de către acel om de treabă și pasionat al unei arte înalte, care a fost doctorul Dona.

Un alt mare tablou, aflat în pinacoteca din Palatul Republicii, este compoziția numită *Academia Terasa*, un colț din vestita cafenea Oteteleșanu, situată pe locul unde se ridică Palatul telefoanelor.

Sînt patru decenii de cînd, în plenitudinea talentului, Camil Ressu a pictat Masa celor șapte, în care figurează trei poeți, trei pictori și un muzicant. Poeții sînt Ion Minulescu, Corneliu Moldovanu, Tudor Arghezi. Muzicantul e compozitorul Alphons Castaldi. Cei trei pictori: Szathmary și Jean Steriadi pe scaun, al treilea Iser, în picioare. E un moment sugestiv al boemei de odinioară, evocarea acelui vestit local, în care veneau scriitorii, actorii, pictorii, muzicanții vremii. Le-o fi trecut prin cap membrilor Academiei Terasa, că într-o bună zi, Jean Steriadi, Iser, Arghezi și autorul însuși vor deveni academicieni autentici?

Dintre cei înfățișați de Ressu în acea pînză de mari proporții n-a mai rămas în viață decît Tudor Arghezi, octogenar ca și vechiul său prieten, pictorul. L-am sărbătorit și pe Arghezi anul acesta, ca și pe Mihail Sadoveanu, el însuși un obișnuit al Terasei, unde venea de atîtea ori și George Coșbuc, și după premierele sale de la Teatrul Național, Barbu Delavrancea și, mai mult decît toți, nuvelistul Emil Gîrleanu.

★

Camil Ressu a trăit să-și vadă răsplata binemeritată. Apreciat, de la început, de către Partidul Muncitoresc Romîn, el a primit și a executat comenzi ale statului, tratînd, cu aceeași vigoare a maturității, subiecte de actualitate. A fost numit artist al poporului. Acum cinci ani, cînd a împlinit trei sferturi de veac de viață, a fost sărbătorit de oficialități, de camarazi, de prieteni, de întreaga intelectualitate a țării. În 1956, Academia Republicii Populare Romîne l-a primit în sînul ei, numindu-l, direct, membru titular.

Ministerul Culturii i-a organizat o vastă expoziție retrospectivă, care a acoperit pereții tuturor sălilor Dalles. Generațiile noi au putut afla cine este Camil Ressu, ce mult însemnează el pentru plastica romînească. Vizitînd grandioasa colecție a celor mai de seamă picturi ale ilustrului lor contemporan și tovarăș, oamenii muncii s-au regăsit între frații lor de breaslă, printre muncitorii, agricultorii, fierarii, lopătarii vînjoși care populează pînzele maestrului... Și-au retrăit copilăria, și-au revăzut peisajul scump al

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

patriei, colțuri dragi ale pămîntului natal, cu vastele orizonturi carpate și marine.

*

Prea puțin cunoscute sînt portretele-șarjă ale lui Ressu, reprezentînd pe Constantin Brîncuși (1913), Abgar Baltazar (1909), Iser (1910), Alphons Castaldi (1912), Șt. O. Iosif (1911), D. Paciurea (1913), Al. Davilla (1913), Ilarie Chendi (1914), N. Dărăscu (1914) și altele, aflate în Cabinetul de Stampe al Academiei Republicii.

Cîte desenuri, cîte tablouri în ulei să fi lucrat Ressu pînă azi? Nu știe nici el. Despre Grigorescu se spune că ar fi pictat aproximativ patru mii. Să fie socotite și copiile?

Nu s-a gîndit nimeni — și mai puțin pictorii înșiși — să-și numere, să-și catalogheze lucrările. Bilanțul ar fi considerabil. De mai bine de un secol, arta noastră se dezvoltă în plină înflorire. Dar abia în zilele regimului de democrație populară au fost puse în valoare forțele trecutului și ale prezentului, dîndu-se picturii romînești prestigiul de care avea nevoie.

*

Puternica personalitate a lui Camil Ressu se vădește mai ales cînd lucrările sale sînt alăturate altora.

Mi-aduc aminte de o întîmplare de acum patruzeci și ceva de ani. Prin 1916 venise în țară marele tragedian francez, romîn de origine, Edouard de Max.

Vizitînd bogata colecție a unui amator, ochii i-au căzut pe o pînză de Ressu, un scrînciob.

— Îți place? îl întrebă amfitrionul. Ți-l ofer!

Bineînțeles că de Max a refuzat. Proprietarul a insistat. După un vehement și amuzant dialog, de Max fu nevoit să accepte. A luat tabloul și a plecat cu el la Paris.

În iarna aceluiași an 1916, fiind strîmtorat, ca totdeauna, celebrul actor fu nevoit să vîndă tabloul unui medic romîn stabilit în metropolă. Eram de față cînd acel medic, mare iubitor de pictură, i-a relatat lui de Max excelenta impresie pe care o făcea vizitatorilor săi *Scrînciobul* romînesc, atîrnat printre pînzele celor mai de seamă pictori francezi contemporani:

— I-a întunecat pe toți! spunea doctorul Pîrvu.

Această remarcă a unui cunoscător mi-o amintesc totdeauna cu plăcere de cîte ori e vorba de Ressu. Ea ne-a confirmat o dată mai mult, valoarea pictorului nostru, simplicitatea și energia desenului, exuberanța culorilor.

Într-adevăr, cine a redat cu mai multă fidelitate și artistică interpretare, aspectele vii, autentice, ale peisajelor țării, de la colinele și cîmpia plaiurilor transilvane, pînă la bărcile, malurile, reverberațiile apei și profilul dur al pescarilor dunăreni?

Amintiți-vă acea rustică înmormîntare, pictată acum cincizeci de ani la Vlaici, revedeți-o la pinacoteca din Palatul Republicii, contemplați expresia și portul țăranilor, atît de veridice, mai verosimile decît însăși realitatea. Realitatea nu e totdeauna chintesențială. Natura e bogată; dar e risipită. Arta e o sinteză, o concentrare de emoții, o emoție intensificată primită și transmisă altora printr-o magie personală. Nu este simpla înregistrare

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a unor impresii, ci transfigurarea lor, ridicarea lor la potențe maxime. În zilele noastre, însuși fotograful nu se mai mulțumește să redea cópii fidele ale obiectelor sau făpturilor ce-i stau în față. El distribuie și redă lumina după un ritual propriu, în căutarea unor efecte cît mai surprinzătoare, mai personale, mai sugestive.

Artistul întrece, biruie natura, o preschimbă, o valorifică.

Scriam odată că pictorul Tonitza a redat copilul cu atîta spirit de sinteză încît azi, de cîte ori văd un copil autentic, îmi scapă o exclamație:

— Parcă e de Tonitza!

Tot așa, de cîte ori îmi contemplu propria mînă, fără să vreau, mi-aduc aminte de un vechi portret al meu în care Camil Ressu pusese atîta adevăr, încît eu nu mai văd realitatea acestor mîini decît prin amintirea imaginii zugrăvite.

Mîna mea oglindește o mînă pictată odinioară de Camil Ressu.

★

Aceasta e măiestria marelui nostru zugrav.

O artă simplă, proaspătă, fără artificii. Nici o cochetărie. Nici un răsfăț. Nici o subliniere ostentativă. Forța unită cu măsura. Materia răstălmăcită și însuflețită.

Theodor Pallady — ale cărui judecăți critice erau foarte severe — Pallady pe care nici Grigorescu, nici Luchian, nici Petrașcu, nici Tonitza nu-l entuziasmau peste măsură, avea o mare admirație și stimă pentru Camil Ressu. Il considera un artist prob, lipsit de cabotinism, un meșter încercat, un exemplu vrednic de imitat. Pallady, care în arta lui e departe de a avea asemănări cu el, îl înțelegea, îl aprecia, găsea că personalitatea lui Ressu a influențat foarte mult contemporanii. Într-adevăr, e impresionant numărul pictorilor noștri din această primă jumătate de secol, ale căror începuturi se resimt de influența înaintașului lor. L-am regăsit pe Ressu, nu o dată, în desenurile lui Iser, în pînzele de debut ale lui Theodorescu-Sion, Ștefan Dimitrescu, Ghiață, Marius Bunescu, deveniți ei înșiși, mai tîrziu, apreciați maeștri.

★

Activitatea lui Ressu s-a vădit rodnică și în obligațiile sale de îndrumător. Numit profesor, în 1927, apoi director al Școlii de Belle-Arte din București, a funcționat acolo vreme de treizeci de ani. I-au fost discipoli mulți dintre pictorii apreciați ai zilelor noastre, în frunte cu originalul și mult talentatul Ciucurencu.

Am vorbit despre plenitudinea, la patruzeci de ani, a celui sărbătorit azi. Trebuia să scriu « la începutul plenitudinii », fiindcă Ressu nu s-a oprit atunci. El a cîștigat în fiecare an ca forță și perspectivă, ca sensibilitate și tehnică.

Lucrările-i de azi nu sînt mai prejos de realizările plinei sale bărbății. Citind biografiile marilor artiști plastici ai vremurilor, te surprinde numărul celor ce au trudit îndelungată vreme pînă să devină ceea ce au fost.

Cu excepția unui Rafael, care și-a dăruit întreg mesajul pînă la treizeci și șapte de ani, cei mai mari pictori și sculptori au dat plina lor măsură abia la vîrsta psalmistului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pictura este un apanaj al maturității. Mai mult: al bătrîneții.

Dacă atîția poeți și muzicanți au fost precoci, realizîndu-se sub vîrsta de patruzeci de ani, artistul plastic își cucerește personalitatea pe măsura scurgerii anilor. Un Tizian și-a zugrăvit inspirațiile supreme în al nouălea deceniu al vieții. Mai mult decît alți creatori, pictorul își afirmă originalitatea foarte tîrziu. În pictură, mai mult și mai repede decît în literatură, se vădesc înrîuririle. Pictura e o viziune fulgerătoare: nu-ți trebuie mai mult de o secundă ca să judeci un tablou. O piesă de teatru, un roman, cer ore multe ca să fie consumate și catalogate. Pe un pictor, pe un sculptor, l-ai identificat dintr-o zvîrlitură de ochi. Vezi imediat pe cine poartă-n el și cît este el însuși și cît a impresionat pe alții.

Prima treime a vieții, artistul plastic și-o petrece învățînd, adică mergînd pe urmele dascălilor. În a doua treime, se străduiește să se dezbare de influențele primite.

Abia după cincizeci, după șaizeci de ani, devine el însuși. Și-a descoperit sigiliul personal, pecetea incontestabilă. La rîndul său, începe să fie imitat... Și cursa torțelor continuă. Elevul de ieri devine maestrul de mîine, discipolul își întrece învățătorul. Aceasta e, de altfel, și legea progresului: păstrăm ce-a fost bun din învățăturile trecutului și ne aducem fiecare contribuția personală, darurile noastre, în pregătirea viitorului.

Pe sărbătoritul de azi, parcele l-au răsfățat. L-au dăruit, din plin, cu talent, sănătate, putere de muncă și omenie. Excelent camarad, el n-a cunoscut răutatea, pizma, prefăcătoria. N-a uneltit împotriva nimănui. N-a atacat pe nimeni, dar nici n-a lingușit. A trecut prin viață cu fruntea sus, cu inima caldă și cu mintea luminată.

Sîntem recunoscători conducerii Academiei, care ne-a dat bucuria de a saluta, în aceste clipe solemne, pe un vechi și bun prieten. Și mulțumim prezidiului nostru că a onorat pe un mare artist al țării, pregătind lui Camil Ressu, maestrului admirat, iubit și venerat, această zi de apoteoză.

КАМИЛ РЕССУ

РЕЗЮМЕ

По случаю восьмидесятилетия со дня рождения художника Камила Рессу, писатель Виктор Ефтимиу приводит ряд биографических данных из жизни художника, описывая годы его учения в Мюнхене и Париже и начало деятельности в области живописи и графики. Виктор Ефтимиу особо подчеркивает деятельность К. Рессу как политического карикатуриста и отмечает заслуги художника как рисовальщика.

Действительно, точность, сила и твердость его контуров не знают себе равных. Эти достоинства не умаляют его значения как художника-реалиста, который не теряется в так называемой светотени, в периферийных неясностях, в мягкости контуров. Много чувства, но никакой сентиментальности, изнеженности, идеализации, поэтизации существа или пейзажа. Будь то человек или уголок природы — все живет собственной поэзией, здоровой жизнью, придаваемой им художником, обобщенной подлинностью, поднятой до высшего предела. Рессу умеет сохранять реальные формы без приукрашиваний и пессимистических преувеличений, средний тон, чувство меры, честность, естественную оригинальность. Его произведения характеризуются большим разнообразием. Он писал портреты и многочисленные автопортреты, группы рабочих, группы земледельцев, натюр-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

морты, ню, пейзажи. Его неустанная деятельность была оценена по достоинству. Народный артист, действительный член Академии Румынской Народной Республики, Камил Рессу открыл несколько лет тому назад большую ретроспективную выставку, устроенную Министерством культуры, предоставившую трудящимся возможность узнать своих собратьев по труду — рабочих, крестьян, ремесленников, интеллигенцию.

В заключение автор работы выражает свое удовлетворение и благодарность за то, что президиум Академии РНР чествует великого художника страны, отмечая этот день его апофеоза.

CAMIL RESSU

RÉSUMÉ

Dans l'hommage rendu au peintre Camil Ressu à l'occasion du 80e anniversaire de sa naissance, après une série de données biographiques, Victor Eftimiu retrace les années d'études, à Munich et à Paris, et évoque les débuts de l'activité de l'artiste comme peintre et comme dessinateur graphique. L'auteur souligne notamment l'activité de caricaturiste politique, déployée par l'artiste à cette époque de début.

Tout particulièrement sont appréciées les qualités de dessinateur de Ressu. En effet, la précision, la fermeté, la vigueur de ses contours sont sans égal. Mais ces mérites ne diminuent pas ceux du peintre. Peintre réaliste, il ne se perd pas dans ce qu'on appelle le clair-obscur, dans le vague périphérique, dans la mollesse des contours. Beaucoup de sentiment, mais pas de sentimentalisme, pas de sensiblerie, pas d'idéalisation, pas de poétisation de l'être ou du paysage. Qu'il s'agisse d'un homme ou d'un coin de nature, tout vit par sa propre poésie, par l'authenticité synthétisée, élevée au plus haut degré. Ressu s'entend à garder les aspects réels — sans embellissements, sans exagérations pessimistes — la note moyenne, le sens de la mesure, l'honnêteté, l'originalité non recherchée. Son œuvre est très variée. Parmi ses toiles il y a des portraits et de nombreux autoportraits, des groupes d'ouvriers, des groupes de laboureurs, natures mortes, nus, paysages. Son infatigable activité a reçu sa récompense bien méritée: Camil Ressu est Artiste du peuple et membre titulaire de l'Académie de la République Populaire Roumaine. Il y a quelques années, une grande exposition rétrospective de l'œuvre de Ressu a été organisée par le Ministère de la Culture.

En conclusion, l'auteur exprime sa satisfaction pour le fait que le Présidium de l'Académie de la République Populaire Roumaine a honoré un grand artiste du pays, en consacrant au maître aimé et vénéré cette journée d'apothéose.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PROBLEME ALE ILUSTRAȚIEI DE CARTE CONTEMPORANE ROMÎNEȘTI LA LITERATURA CLASICĂ

de AMELIA PAVEL

Importanța actuală și proporțiile pe care le capătă grafica aplicată, nu numai în cultura, ci și în viața de toate zilele a popoarelor socialiste, nu mai scapă nimănui. Dezvoltarea « vizualității » este un fenomen în mod curent constatat astăzi; întorsătura preponderent « vizuală » pe care a luat-o contactul cu creația culturală merge accentuîndu-se în raport cu dezvoltarea și perfecționarea televiziunii și a cinematografiei, în primul rînd, dar și a tehnicii reproducerilor în culori, de toate categoriile. Este de presupus că educația intelectuală în permanentă formație în acest sens duce la deprinderea și chiar la necesitatea de a « traduce » în imagini vizuale cît mai multe din ceea ce consumatorul de cultură asimilează ca « idei ». De aceea, răspîndirea ilustrației de carte astăzi la noi apare nu numai ca un important ajutor în popularizarea artei plastice, dar și ca o necesitate cerută de condițiile obiective ale transmiterii valorilor culturale prin mijlocirea tehnicii moderne. În acest sens trebuie deci judecată și apreciată valoarea artistică a ilustrației noastre de carte: dacă în cadrul principiilor esteticii realismului socialist, ea corespunde și acestei necesități interioare specifice genului care este astăzi « traducerea » vizuală a imaginii. Privind lucrurile din acest punct de vedere, problemele corespondenței dintre text și ilustrație, ale interpretării textului, ca și cele ale rolului ornamental al ilustrației, intră sub o nouă lumină. Ce reprezintă de fapt contribuția artistului ilustrator în raport cu creația literară? Evident un act de interpretare creatoare; un act care pornește de la o operă de artă, prin intermediul căreia artistul își exprimă propria sa viziune a realității, propria sa experiență de viață. Este deci un tip de creație înrudit cu decorația de teatru, cu arta actorului, cu cea a interpretului muzical, ori a compozitorului de muzică programatică pornită de la un text; creații care, toate, lucrează cu imagini artistice «duble» am spune. De aici derivă unele norme, concentrate în jurul ideii de fidelitate față de imaginea primă — în cazul ilustrației, față de imaginea literară, verbală. Prima condiție de existență a oricărei arte interpretative realiste este aceea de a nu fi o pură improvizație « pe marginea » imaginii artistice inițiale. Fidelitatea față de real, « adevărul », este aici coeziunea cu creația de la care pornește interpretul. Singură însă, această condiție

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ar avea un caracter pur pasiv; ea nu-și poate îndeplini cu succes menirea, decît dacă i se adaugă o altă condiție: cea a punerii « accentelor » în raport cu poziția ideologică, cu concepția despre viață a interpretului. Aceste « accente » reprezintă selecția pe care o introduce în materialul artistic ilustrat —

Fig. 1. — A. Demian, Ilustrație la Cîntecul Nibelungilor

și aici cuvîntul ilustrat capătă sensurile cele mai largi — interpretul care, dozînd, ajută la transmiterea operei inițiale în condițiile cele mai bune, adică cele care ușurează și îndrumă în sens contemporan receptarea ei. Reunite condițiile amîndouă, ele asigură o colaborare rodnică între cei doi creatori, colaborare ce duce la realizarea unei opere unitare, în care două temperamente artistice diferite, chiar dacă înrudite, reușesc să exprime, cu mijloace tehnice diferite, un conținut de idei identic. Postulată astfel, o asemenea colaborare exclude ierarhizarea. Opera inițială condiționează, influențează și determină interpretarea; aceasta, la rîndul ei, poate influența în chip hotărîtor, în bine sau în rău, opera.

Situația este cu deosebire interesantă în cazul ilustrației de carte; fiindcă aici interpretarea nu este strict indispensabilă, deși ea devine, în zilele noastre, din ce în ce mai necesară.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cum intervine ilustratorul de literatură într-un text — poezie, povestire, literatură dramatică? Ce așteaptă cititorul de azi de la el? Oare în primul rînd portretizarea eroilor, sau o prezentare documentară a mediului în care acționează acești eroi, sau o evocare aluzivă a atmosferei dominante în opera

Fig. 2. — A. Demian, Ilustrație la Cîntecul Nibelungilor

respectivă? Desigur că fiecare din aceste elemente în parte, și toate la un loc. Ilustrația unei cărți este un univers în strînsă relație cu cel al textului, dar care trebuie, la dimensiuni proprii, să constituie totuși un univers de sine stătător. Deci, nu numai o galerie de portrete, sau nu numai un ansamblu de scene relatînd ceva despre un mediu anumit și nici doar o suită de momente lirice capabile de a stîrni fantezia și dispoziția cititorului în direcția voită de autorul cărții. Îmbinarea, diferit dozată, bineînțeles, între aceste aspecte, după cum e vorba de o operă epică, dramatică sau lirică, este însă în toate cazurile recomandabilă, dacă ilustrația tinde să fie o traducere veridică a textului literar și nu doar un ornament evocator, o pauză odihnitoare în cursul efortului de lectură. Astfel se întîmplă cu ilustrația lui A. Demian

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la volumul de poezii *Din lirica universală*. Aici ilustrația rămîne tocmai la această limită exterioară, punctînd în mod agreabil, cu sugestive aluzii geografice, unele de un delicat și adecvat lirism, dar atît și nimic mai mult, momente ale liricii universale, așa cum au fost selecționate de traducător.

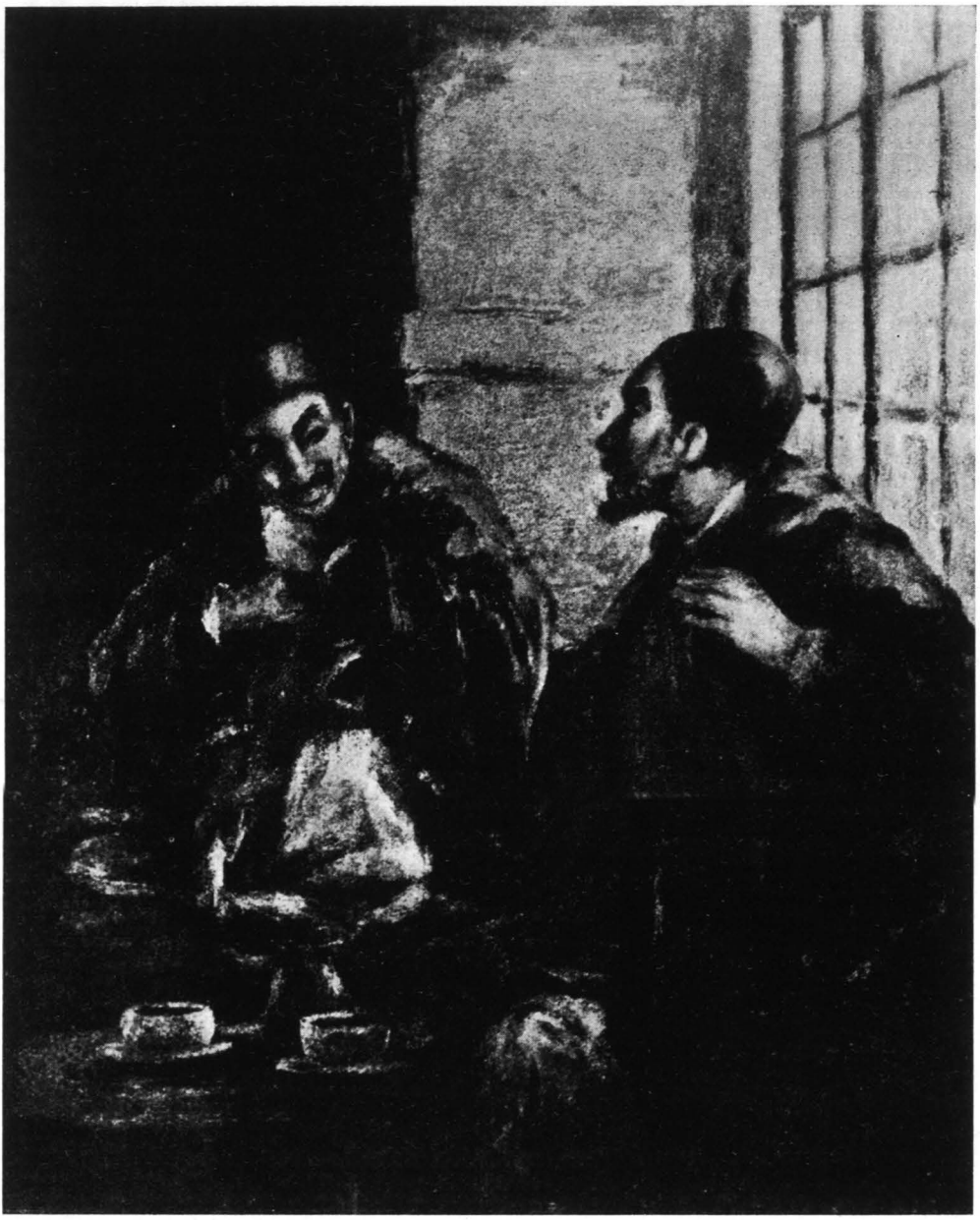


Fig. 3. — Marcela Cordescu, Ilustrație la Ciocoii vechi și noi *de N. Filimon*

Un asemănător caracter unilateral, deși pe un plan cu totul diferit, îl are ilustrația lui C. Baba la *Bietul Ioanide*. Cu toate că cele cîteva portrete sînt memorabile prin forța lor de caracterizare, ele nu pot constitui, la un loc, o « ilustrație » propriu-zisă a cărții, ci doar cîteva momente de respirație pe parcursul lecturii. Ilustrațiile lui A. Jiquidi la *Supusul* de Heinrich Mann,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

alegînd doar cîteva scene din fluxul narativ al operei literare, păcătuiesc prin aceeași viziune unilaterală. Deși este adevărat că romanul lui Heinrich Mann are o narativitate în care momentele de evocare a mediului învăluie, după tradiția romanului realist german, personajele într-o anvelopă care

Fig. 4. — J. Perahim, Ilustrație la Idiotul *de Dostoievski*

estompează, distanțează fizionomiile, ideea de bază a romanului făcea neapărat necesară o ilustrare de bogată caracterizare portretistică, bineînțeles alături de cea destinată caracterizării mediului.

În orice operă literară cu caracter narativ, epic, atenția ilustratorului trebuie să fie repartizată fără lacune, asupra fiecăruia din elementele care

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

constituie esența narațiunii: asupra figurilor umane care acționează, asupra cadrului în care ele acționează, asupra momentelor de concentrare a narațiunii în episoade nodale. Chiar atunci cînd repartiția imaginilor este redusă în raport cu extensiunea operei literare, rămîne necesară această alternanță

Fig. 5. — J. Perahim, Ilustrație la Idiotul *de Dostoievski*

a atenției ilustratorului, cu grijă dirijată de o viziune de ansamblu. O operă de artă plastică, chiar realizată în imagini succesive, cum este cazul ilustrației de carte sau al ciclului grafic, trebuie să-și păstreze privilegiul simultaneității armonic organizate și suportă mult mai greu acea boală a hipertrofiei detaliului sau aspectului unilateral, care în opere literare de cea mai mare valoare,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 6. — Gh. Ivancenco, Ilustrație la volumul Teatru *de Cehov*

ca în unele romane ale lui Balzac, de pildă, sînt conștient, apăsător chiar, resimțite de cititor ca atare, fără a fi totuși de natură să dăuneze mesajului fundamental al operei.

De aceea, de exemplu, o ilustrație ca cea a Marcelei Cordescu la *Ciocoii vechi și noi* de N. Filimon, cu toate că este alcătuită din imagini puține la număr, reprezintă o traducere vizuală a operei, pentru că reunește preocuparea de a evoca atmosfera, cu aceea îndreptată spre caracterizarea personajelor și a alegerii momentelor nodale. Alternanța portret-compoziție rotunjește imaginea generală a conținutului de idei și potențează tocmai unitatea lui, deși în interiorul acestei unități li s-ar putea obiecta ilustrațiilor respective faptul că tonalitatea lor generală capătă, poate și din cauza coloritului, prea ostentative accente de basm. Aceleași calități, sprijinite pe o încă și mai mare coerență interioară, le au ilustrațiile lui Perahim la *Evghenie Oneghin* de Pușkin. Narațiunea pușkiniană, cu trecerile ei de la cursivitatea firească, ușoară, nuanțată umoristic, la momentele de mare tensiune dramatică, de adîncă interiorizare sau de lirism alert, este cu deplină veridicitate transpusă în imaginea grafică. Cititorul nu este ispitit să se oprească la « momentele » ilustrației, iar acestea nu sînt rupte, izolate unele de altele, cu toată varietatea lor. Frontispiciile înfățișînd delicate peisaje urbane se întregesc în chip fericit cu portretele Tatianei, sau ale lui Evghenie, ori cu micile compoziții în care, într-o profundă unitate cu structura poemului, personajele ce populează imaginea nu constituie decît un cadru pentru scoaterea în evidență a « posturii » personajului principal, a cărui experiență de viață individuală și socială se situează într-un univers de hiperbole romantice.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 7. — Gh. Ivancenco, Ilustrație la volumul Teatru *de Cehov*

Exigențele unității și cursivității epice sînt atît de importante, încît ele sînt în măsură să ridice nivelul general al unei ilustrații și să satisfacă pe cititor chiar atunci cînd elementele ei, luate fiecare în parte, nu corespund ca forță spirituală cu opera literară. Astfel, ilustrația lui Roni Noel la *Ana Karenina* de Tolstoi, gîndită în « stilul epocii », cu o nuanță voit desuetă, lipsită însă de orice intenție de stilizare pe linia tonalității generale a romanului, o ilustrație «supusă», dar nimic mai mult, se integrează textului, prin cursivitatea imaginilor și consecvența lor, dezvoltînd în cititor un soi de habitudine liniștită, care nu-i tulbură lectura, dar nici nu-l stimulează spre o înțelegere mai profundă. O împrejurare exact contrarie se întîmplă în cazul romanului lui Dostoievski, *Idiotul*, ilustrat de Perahim. Izolat luate, fiecare din aceste imagini trăiește prin sine. Stilizarea lor este puternică, dar ea nu înlănțuie, nu înfrînge realul, ci se oprește la acea limită a simplificării care sprijină, susține în cititor conștiința necesară că are de-a face cu o realitate secundară, cu o imagine « grefată ». Este excelent portretul prințului Mișkin, — al Idiotului — excelent prin modul în care învinge acea greutate de care vorbea odată graficianul sovietic O. Vereiski [1] atunci cînd se referea la faptul că în genere cititorul are, cînd e vorba de cărți consacrate, o părere deja formată despre personajele ei și că intervenind, ilustratorul riscă să disloce imaginea creată, dacă nu găsește o formulă plastică aderentă.

Intuind în profunzime caracterul personajului, și studiindu-i cu atenție trăsăturile și comportamentul, Perahim a găsit o asemenea soluție aderentă

[1] O. Vereiski, *Моя работа над образами Тихого Дона,* în *Творчество,* 1959, nr. 8.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru portretul personajului principal al cărții. Dar celelalte imagini ale ilustrației — mama cu cele trei fiice, sau micul peisaj urban cu turla de biserică — nu se acordă decît exterior, stilistic, cu imaginea centrală, și nu sînt legate între ele cu acea stringență necesară evocării universului fluent al narațiunii epice. De aceea aceste ilustrații, cu toate însușirile grafice pe care le au, nu sînt resimțite de cititor ca fiind încorporate substanței literare a operei.

Cerința continuității nu se pune însă la fel de acut în ilustrația la literatura dramatică. Aici caracterul ornamental al imaginii vizuale joacă un rol mai mare și unitatea seriei de imagini care, la un loc, alcătuiesc ilus-

Fig. 8. — J. Perahim, Ilustrație la Revizorul *de Gogol*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 9. — A. Stoicescu, Ilustrație la Metamorfoze *de Ovidiu*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

traţia, se menţine din unitatea de atmosferă, de caracterizare, nu are nevoie de cursivitate. Imaginile se pot susţine şi în chip independent. Ilustraţiile

Fig. 10. — A. Stoicescu, Ilustraţie pentru Metamorfozele, *de Ovidiu*

lui Gh. Ivancenco la teatrul lui Cehov, sub forma unor mici frontispicii la începutul fiecărui act, îndeplinesc funcţia unei puneri în pagină vizuală,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a unei mici regii preliminare a lecturii. Cu mijloace simple, Ivancenco prezintă un mic rezumat al actului respectiv din piesa ilustrată, însă un rezumat « de

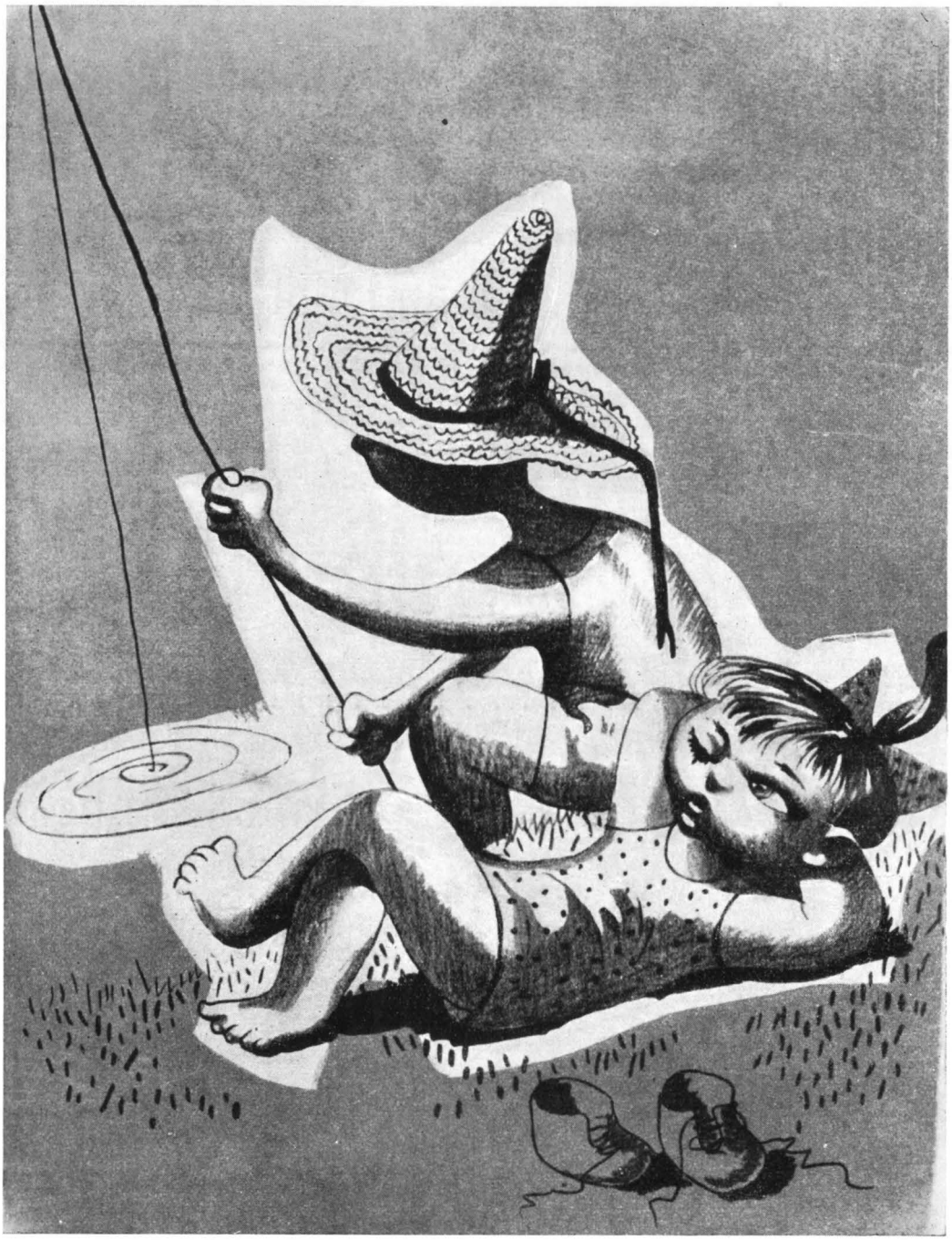


Fig. 11. — J. Perahim, Ilustrație la Balul costumat *de Anatole France*

atmosferă » și decor ; personajele schițate nu au din păcate o viață proprie, ele se integrează decorului ca un ornament suplimentar descriptiv.

Concepute în același sistem regizoral, dar într-o viziune scenografică mult mai pregnantă și mai caracteristică sînt ilustrațiile lui Perahim la *Revizorul*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de Gogol. Însuși ritmul imaginilor este repartizat aici în sensul unor efecte « scenice ». Prezentarea personajelor, care nu sînt portrete ale fizionomiei,

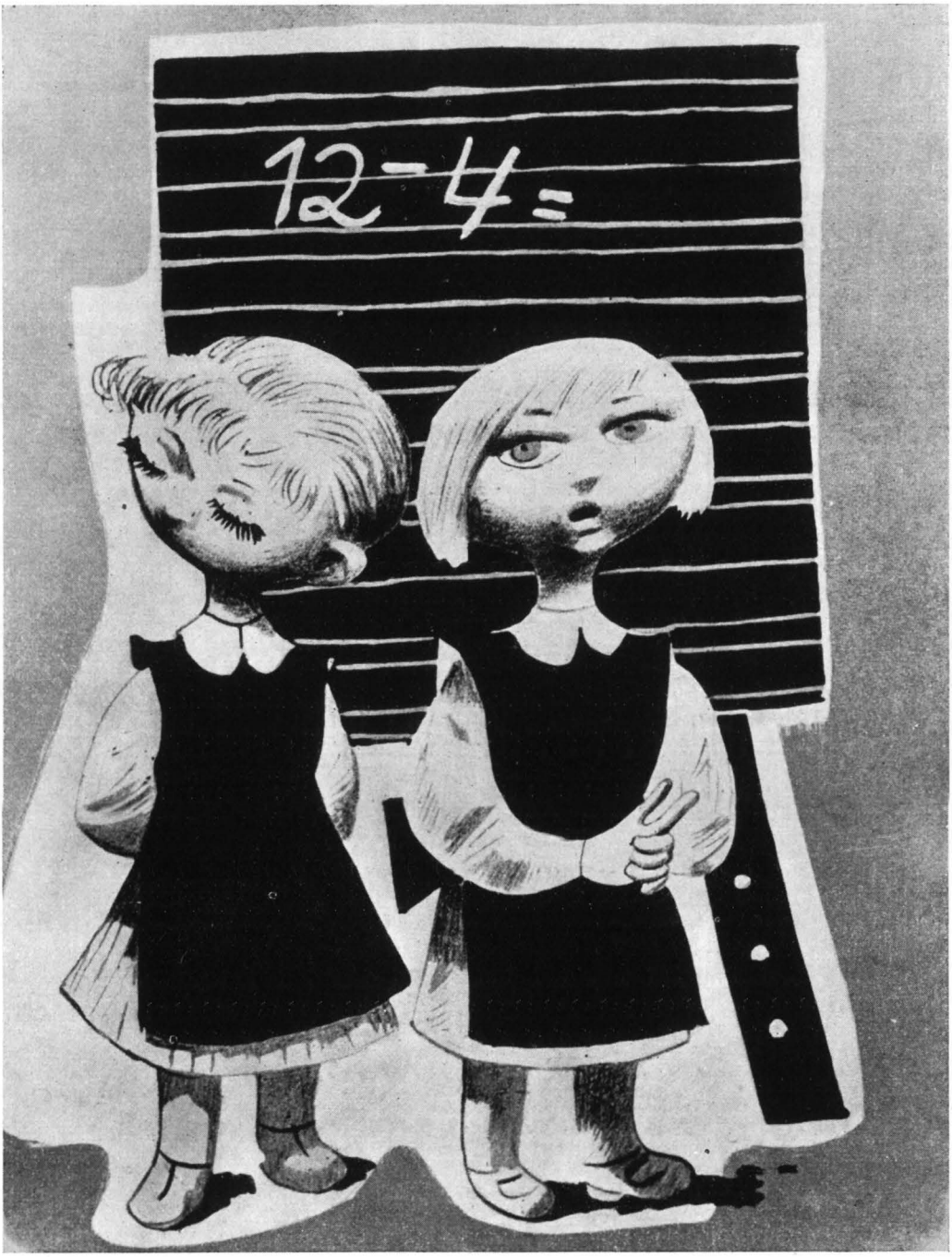


Fig. 12. — J. Perahim, Ilustrație la Balul costumat *de Anatole France*

ci, în primul rînd, o prezentare de atitudini; frontispiciile de la începutul actelor, localizînd de fapt vizual acțiunea; vignetele, în final, ca puncte de legătură pentru a susține unitatea de atmosferă, contribuie toate la îndeplinirea aceluiași scop. Cu atît mai mult o face tratarea momentelor propriu-zise

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ale ilustrației: alese cu multă judiciozitate de către autorul lor dintre scenele cele mai dinamice, mai caracteristice, mai adecvate unei expresii caricaturale. În umbre și lumini violent contrastante, care subliniază cu un artificiu scenic culorile, de cele mai multe ori delicat pastelate, scenele înfățișate în ilus-

Fig. 13. — Jules Perahim, Ilustrație pentru Evgheni Oneghin, *de Pușkin*

Fig. 14. — Jules Perahim, Ilustrație pentru Evgheni Oneghin, *de Pușkin*

trație sînt departe de orice formă de narativitate sau de analiză descriptivă. Un intens joc de fizionomii, un joc de scenă plin de vervă degajează din momentele ilustrate un elan dramatic care intensifică satira gogoliană, o face și mai prezentă, o apropie de cititor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Această înclinare scenografică se observă de altfel și în alte ilustrații ale lui Perahim. Tendința de a eclera dirijat ilustrația, compoziția predominant frontală, cu accentul pus pe gesticulația personajelor și pe expresivitatea șarjată uneori a fizionomiilor, ca și tipul de stilizare a figurilor alteori, nu au o altă origine.

În ultima sa lucrare — ilustrațiile la *Balul costumat* de Anatole France — se remarcă acest fapt. Deși, prin intenția editurii și a traducătorilor, cartea este destinată copiilor, în fapt textul face parte din acea categorie de opere literare al căror sens adevărat și matur se ascunde sub un delicat pretext ales din repertoriul narațiunii aluzive, de o fantezie ușoară, simplă.

Cu atît mai grea a fost aici sarcina ilustratorului, nevoit să facă față ambelor exigențe ale textului: prima, de a fi accesibil micilor cititori; a doua de a corespunde nivelului lui real, adică de a traduce vizual aptitudinea textului la o dublă valență a sensurilor. Perahim a găsit o foarte ingenioasă și subtilă soluție: aceea de a da personajelor sale înfățișarea unor marionete, de a le stiliza puternic pe această linie. Astfel, « puerilitatea » tipurilor nu rămîne sub nivelul experienței de viață a cititorului adult; numai că îl solicită într-o direcție de preocupări aparent minoră, de amuzament facil; în realitate însă, ca și în orice teatru de marionete de bună calitate, în universul de imagini creat de Perahim se operează un transfer insensibil, ușor, către o treaptă de semnificații sociale și etice de un grad înalt, și aceasta nu numai într-o pură prezentare educativă. Întreaga viziune a ilustrației cărții poartă acest caracter scenografic, vizibil și în atitudinea corporală a personajelor, în gesticulația lor, și chiar în detaliile laconic sugerate, destinate a crea cadrul imaginii, care nu este niciodată descriptiv, ci doar aluziv — o notație concentrată și vie.

Ar trebui adăugată constatarea că experiența « ilustrării » scenografice este utilă și necesară chiar oricărui ilustrator, indiferent de genul de literatură căruia i se consacră. Posibilitatea de control direct și permanent al raportului dintre idee și imagine este mult mai acută în pictura scenografică, urmărirea conținutului expresiv al imaginii vizuale deosebit de instructivă pentru ilustrator. Ba, mai mult decît atît: s-ar putea extinde această sursă de învățăminte și la alte aspecte ale regiei spectacologice. Problema mimicii, a gesticulației, a semnificației mișcărilor omului, capătă în domeniul ilustrației de carte, o importanță deosebit de mare, tocmai pentru că menirea ei este de a « ilustra » ceva. Dependența de text permite și face chiar necesară pătrunderea acelor elemente, « aplastice » să le spunem, de care pictura și grafica de șevalet se feresc cu o atît de subliniată prudență: narativitatea și caracterul ilustrativ, literaturizarea adică. Anumite accente bine dozate în raport cu sensurile textului literar, o regie îndemînatică în alegerea motivelor, în așezarea planurilor, în distribuirea detaliilor, cu un caracter explicit care ar stingheri în plastica de șevalet, au, în arta ilustrației, rolul de a adînci și amplifica înțelegerea textului, și de a o dirija [1].

Toate aceste probleme ale formelor diverse de adecvare a ilustrațiilor la text țin de exigențele veridicității în raporturile dintre creația literară și traducerea ei în imagine vizuală. Dar la aceste probleme se adaugă cele pe care le pune exigența veridicității în raport cu faptul de viață de la care

[1] N. Jukov, *Raport despre grafică la Congresul unional al artiștilor plastici sovietici*, în *Probleme de artă plastică*, 1957, nr. 3—4, p. 124.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pornește opera literară. Ele se impun cu tot atîta vigoare în cazul ilustrației la opere ale literaturii contemporane, cît și în cazul celei destinate a ilustra literatura clasică din diverse epoci. Oricare ar fi sarcina pe care și-o ia asupră-și ilustratorul, el este în egală măsură ținut să cunoască în profunzime realitățile social-politice ale vremii sale, legile care diriguiesc dezvoltarea istorică, cît și aspectele particulare pe care aceste realități le capătă într-un mediu dat, înfățișarea concretă și cît mai corectă a lucrurilor. Pentru ilustratorul operelor de literatură clasică, intervine însă o împrejurare suplimentară. El trebuie, concomitent, să cunoască în profunzime epoca în care se situează opera sau acțiunea redată de ea. Uneori, împrejurarea este și mai complicată: dacă ilustratorul are de-a face cu opera unui scriitor din trecut, autor al unei lucrări cu caracter istoric, ilustrația trebuie să reflecte și « culoarea locală » a momentului descris — luînd expresia într-un înțeles cît mai general — apoi concepția epocii scriitorului despre perioada istorică respectivă, și, mai presus de toate, concepția contemporană despre acea perioadă.

Ilustrînd o scriere literară din trecut, artistul plastic face în același timp o operă de reconsiderare istorică: o interpretare a realității istorice și a creației artistice din trecut, în lumina concepției despre viață, a gustului artistic din zilele noastre. Ilustratorul este deci un interpret, căruia îi revine sarcina de a apropia trecutul de prezent, de a descifra în el ceea ce, pe plan social și individual, rămîne valabil, precum și ceea ce, pe ambele planuri, este depășit. Sarcina se dovedește a fi deosebit de complexă; ea este, ca și misiunea pictorului de compoziții istorice, un răspunzător act de afirmare a poziției ideologice. Deci ea include punerea în valoare a tuturor acelor elemente care pot contribui în mod substanțial la o luare de poziție în raport cu trecutul. Între ele, în primul rînd dovada unei temeinice documentări, dar nu numai în sectorul exterior: al costumului, decorului, peisajului, al conturării fizionomiilor specifice epocii, ci și în cel al esenței conflictelor sociale, al dominanței politice înțelese în raport cu dezvoltarea istorică ulterioară a societății, clasei sau grupului social respectiv. Aici, accentele puse de ilustrator pot juca un rol hotărîtor în imaginea care se creează în spiritul cititorului. Pînă și cel mai mic amănunt bine reliefat, bine plasat în ambianță, poate dezvălui o semnificație și constitui un verdict. Fizionomiile personajelor romanului *Ana Karenina*, ilustrat de Florin Roni Noel — anumite detalii în analiza fizionomiei și a costumului; anumite detalii de ambianță în ilustrațiile lui Ion Ion la *Opere* de Dostoievski și *Nuvele* de Maxim Gorki; modul lui Perahim de a caricaturiza personajele *Revizorului*, trăsăturile imprimate de Taru figurilor din ilustrația la *Povestea vorbei* de Anton Pann, orientează, direcționează prețuirea cititorului către anumite valori de ordin social și etic, integrate concepției noastre despre viață. Dintr-o dată, un accent introdus în caracterizarea fizionomiei, sau în postura personajelor, poate muta cu folos interesul cititorului de pe planul purului repaus pe care îl oferă desfășurarea narativă, pe planul unui act de cunoaștere a realităților sociale. La această utilă transformare contribuie în mod apreciabil și ceea ce s-ar putea numi « tonul » ilustrației, rezonanța permanentă a atitudinii ilustratorului față de evenimentele narate, care stăruie, sub o formă sau alta, în oricare din imaginile cărții respective. « Tonul » acesta intervine în actul de comprehensiune a textului, îl poate modifica. De pildă, în poemul *Cîntecul Nibelungilor*, tonul ilustrației lui Demian, ușor umoristic, cu elemente

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de basm, într-un fel de distonanță în raport cu amploarea epică a textului, creează acea « distanță » salutară între cititor și operă, care îl îndeamnă s-o judece matur, de pe pozițiile cititorului desprins de superstiții și prejudecăți, din zilele noastre. În ilustrația lui Demian, « tonul » ușurează proiectarea în legendă.

O plăcută unitate de ton au și ilustrațiile lui Aurel Stoicescu la *Metamorfozele* lui Ovidiu. Aici armonia stilistică între text și imaginea grafică este deplină; nota contemplativă, tonul calm al ilustrațiilor, ajută la situarea operei «în timp» și, concomitent, la stîrnirea unui sporit simț al actualității.

Și ilustrația lui Perahim la *Idiotul*, cu toate scăderile de care s-a pomenit, intervine, aprobativ sau dezaprobativ, tocmai prin tonul ei, în operația de apreciere a realităților înfățișate în operă. Portretele, ca și micile scene-compoziții, deplasează rezonanțele specific dostoievskiene către registrul neliniștii și al tulburării de o natură mai profundă și mai extinsă — cea a acțiunii sociale a omului; spre deosebire de interpretarea lui Ion Ion, care, cu toate multiplele ei calități, rămîne încă influențată de prejudecata psihologistă despre universul dostoievskian și, ca urmare, se păstrează în limitele unui intimism sobru, dar greșit sau insuficient adecvat conținutului de idei al operei literare.

În obținerea « tonului », joacă desigur un rol important resursele documentare ale artistului ilustrator, capacitatea lui de a reconstitui culoarea locală a unui moment istoric. Dar rolul acesta nu e decisiv; prin sine documentarea, chiar trecută prin filtrul sensibilității artistului și transformată deci în evocare, nu are decît un rol ajutător. Ea constituie fondul pe care se grefează rezultatele filtrării ideologice, elementul concret care dă forță și substanță generalizării, interpretării, « tonului » adoptat. Fără filtrare ideologică, evocarea istorică, reconstituirea, culoarea locală, rămîn o traducere obiectivistă a textului literar în imagine plastică. O energică punere în valoare a culorii locale, întîlnim de pildă în ilustrațiile lui Mihail Gion la schițele lui I. L. Caragiale. Caricaturizarea personajelor merge aici evident pe linia stilistică a satirei caragialești, preia chiar în unele privințe, anumite trăsături ale caricaturii romînești de presă din epoca respectivă, ceea ce poate fi socotit ca o metodă și ingenioasă, și sănătoasă. În același timp însă, există un element în plus, un accent personal care transpune, în satira lui Caragiale, experiența omului contemporan, putînd amplifica astfel forța cu care adevărul vieții se reflectă în opera scriitorului [1].

Prin trăsături care subliniază implicit contrastul între concepția din trecut despre educația copiilor, de pildă, așa cum e vorba în cazul ilustrațiilor-caricaturi ale lui Mihail Gion, și concepția de astăzi despre aceeași problemă, artistul ilustrator face, o dată cu operația de reconsiderare istorică, una educativă, multiplicînd în același timp valențele textului literar. În alte cazuri, un scop similar poate fi atins, nu prin mijlocul contrastului ca în exemplul de mai sus, ci prin trăsături sau accente care să pună în valoare tocmai înrudirea, apropierea între două momente diferite ale istoriei; să valorifice deci ceea ce a fost element înaintat, progresist în trecut și ceea ce a contribuit pe plan politic sau etic la promovarea acestui element. În acest sens merg ilustrațiile lui A. Jiquidi la operele lui Ion Creangă. Felul în care a interpretat fizionomia omului simplu, gesticulația lui, analiza psihologică

[1] Kravcenko, *Изобразительное искусство и книга*, în *Художник*, 1959, nr. 10.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și caracterizarea socială sînt pentru cititorul cărții concludente cu privire la poziția ideologică a ilustratorului și îi direcționează înțelegerea cărții în sensul interpretării lui.

Ca și în orice altă artă interpretativă, în arta ilustrației de carte joacă un rol deosebit de important « tehnica » limbajului, a mijloacelor de expresie. Nu orice gen grafic se pretează la interpretarea oricărui text literar. Desenul în peniță își are afinitățile lui, gravura în lemn la fel, gravura în acvaforte, sau litografia influențează ca și celelalte, într-un fel propriu, «tonul» ilustrației. De aceea, în această problemă nu poate fi luată în considerație numai pura preferință sau îndemînare a ilustratorului.

În raport cu un conținut luat direct din realitate, mijloacele de expresie artistică au o capacitate mai puțin « specializată » de a reda un conținut sau altul, deși, într-o anumită măsură o au totuși ; în raport însă cu un conținut de idei intermediat prin altă operă de artă, așa cum se întîmplă în cazul artelor interpretative, problema specializării limbajului se pune în condiții diferite. Raportul armonios, eficace, dintre sistemul de imagini verbale și sistemul de imagini vizuale necesită o unitate în realizarea căreia specificul mijloacelor de expresie are o puternică influență. Relația permanentă de transpunere dintre imaginea literară și cea plastică este susținută și de universul afectiv, de predispoziția emoțională pe care o creează în cititor genul de ilustrație. Există o ilustrație mai timidă, care nu intervine decît cu multă discreție în mersul textului ; există altele, dimpotrivă, foarte afirmative, care trag textul după ele. Este aici nu numai o problemă de repartiție a imaginilor, de poziție ideologică, de interpretare a conținutului — deși sînt în primul rînd toate acestea. Este însă și o problemă de adecvare a limbajului tehnic, de adaptare a stilului grafic. Ca un exemplu ilustru, din istoria universală a graficii de carte, poate fi citată în general opera de ilustrator a lui Frans Masereel. Cărțile ilustrate de el, în acea tehnică a gravurii în lemn ale cărei resurse expresive le-a transformat într-un adevărat limbaj personal, infinit de bogat și de suplu, sînt fără excepție opere literare a căror structură emoțională corespunde limbajului energic, abrupt, dar de o mare căldură și concentrare interioară al gravurii în lemn a lui Masereel. Dar oricît de nuanțat și înțelegător ilustrator a fost Masereel, stilul lui, în care intră cu un coeficient important tehnica sa grafică — nu poate fi adecvat și adaptat unor opere din alte registre afective.

În opera de traducere vizuală a operei literare, de configurare a ei, joacă de asemenea un rol care nu este de fel neglijabil compoziția paginii, integrarea ilustrației în text, distribuirea detaliilor ornamentale, tratarea și rolul acordat frontispiciului. Și nu este vorba aici de ceea ce intră în domeniul problemelor tehnoredactării, de ceea ce se referă la estetica grafică a paginii, ci de felul în care repartiția imaginilor și gradarea lor creează, îndrumă, ori transformă valențele emoționale ale textului. Astfel, un cunoscut ilustrator sovietic, E. M. Racev, în ilustrația sa la *Nuvelele* lui Saltîkov-Scedrin, a concentrat cele mai importante momente ale ilustrației în frontispicii și vignete, cărora nu le-a dat însă un caracter ornamental, ci le-a prezentat ca pe niște mici, dar substanțiale compoziții. Nu prezențe descriptive, ci organisme plastice unitare capabile să hotărască sensul unei scene înfățișate, caracterul faptelor petrecute în narațiunea ilustrată. Insistînd asupra unor amănunte, estompînd voit altele, distanțînd sau apropiindu-și « obiectivul » de însuși mecanismul intim al povestirii, ilustratorul pare că dirijează, ritmează, ordonează desfășurarea ei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În aceste condiţii, care reprezintă, desigur numai sumar schiţate, cîteva din exigenţele ilustraţiei noastre de carte contemporane, arta ilustraţiei devine nu numai un instrument pentru satisfacerea « vizualităţii », ci şi un foarte nuanţat mijloc de cunoaştere a realităţii. Cînd dimensiunile vieţii contemporane tind în mod firesc către o reprezentare veridică prin arta monumentală — « arta epocii noastre » — aşa cum de atîtea ori s-a spus, artei de a ilustra îi revine o sarcină nu mai puţin nobilă : aceea de a completa experienţa omului de astăzi, îmbogăţindu-i domeniul vieţii personale, al lirismului minor legitim, cu meditaţia reluată în singurătate, pe marginile unei lecturi, asupra rosturilor măreţe în care este angrenat.

О СОВРЕМЕННОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

РЕЗЮМЕ

Автор работы исходит из того положения, что в настоящее время, благодаря развитию элемента «наглядности», связанного с ролью телевидения и кинематографии в культуре и повседневной жизни, значение прикладной графики чрезвычайно велико. Автор рассматривает ряд книжных иллюстраций, опираясь на необходимость наглядности в изображении литературного образа. Иллюстрирование книг — это искусство истолкования, как и искусство актера или музыканта. Поэтому иллюстратор-реалист, верный «правде», должен соблюдать требование слияния с творчеством, из которого он исходит; в то же время не исключен выбор тех или иных трактовок в зависимости от отношения художника к иллюстрируемому произведению. Следовательно, внимание иллюстратора должно равномерно распространяться на все элементы, составляющие сущность рассказа; например, когда речь идет об эпическом произведении, то ими являются образы героев, обстановка, в которой они живут, узловые моменты действия. В то же время следует соблюдать преимущество одновременности.

Другим видом иллюстрации является иллюстрирование драматического произведения. Здесь важнее всего подчеркнуть единство обстановки и соблюдать сценичность. Наряду с вопросом о различных формах соответствия иллюстрации тексту, существует требование правдивости в изображении явлений жизни, которые отражены в литературном произведении. Работая над литературным наследием прошлого, иллюстратор производит своего рода историческую переоценку; книжные иллюстрации помогают нам представить социальную действительность прошлого. В этом процессе более глубокого понимания содержания важен «тон» иллюстрации, как постоянный отклик иллюстратора на излагаемые события.

В этих условиях искусство иллюстрации служит не только удовлетворению требований «наглядности», но является и средством обогащения духовного мира нашего современника, когда сама жизнь требует правдивого отображения в монументальном искусстве, которое пополняет область личной жизни размышлениями над книгой о великих целях, в которые вплетена судьба человека.

L'ILLUSTRATION ACTUELLE DES LIVRES DE LITTÉRATURE CLASSIQUE

RÉSUMÉ

Considérant l'importance exceptionnelle qu'ont prise de nos jours les arts graphiques appliqués, ayant pour cause, notamment, le développement de la « visualité », lié au rôle du cinématographe et de la télévision dans la vie quotidienne et dans la culture en général, l'auteur analyse quelques illustrations de livres, du point de vue des exigences actuelles de la traduction visuelle de l'image littéraire. L'illustration de livres est un art d'interprétation, tout comme celui de l'acteur ou du musicien. C'est pourquoi, pour l'illustrateur, être réaliste,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fidèle à la « vérité », c'est se conformer aux exigences de la cohésion des images avec l'œuvre littéraire en question ; et c'est faire intervenir en même temps les accents qui traduisent la sélection opérée par l'interprète, en fonction de sa propre position par rapport à l'ouvrage qu'il lui faut illustrer. A ce point de vue il est indispensable que l'attention de l'illustrateur s'étende, sans lacune, à tous les éléments qui constituent l'essence du récit, tels que, dans le cas d'une œuvre épique, les personnages qui agissent, le cadre de leur action, les moments de concentration du récit en épisodes capitaux.

Les problèmes posés par l'illustration des œuvres dramatiques ont surtout trait à l'accentuation de l'unité d'atmosphère et au respect de la vision scénique. Aux différents problèmes de l'exacte adaptation des illustrations au texte, s'ajoutent ceux qui découlent du souci de véridicité par rapport à l'événement qui sert de point de départ à l'œuvre littéraire. Sous ce rapport, on peut dire que l'illustrateur fait proprement acte de reconsidération historique à l'égard des œuvres littéraires de jadis, contribuant à faire connaître au lecteur les réalités sociales du passé. Pour cette opération de plus profonde et plus ample compréhension du texte, le « ton » des illustrations intervient utilement, tel une résonnance permanente de l'illustrateur à l'égard des événements narrés.

Dans de telles conditions, l'art de l'illustration ne reste pas seulement un instrument destiné à satisfaire le besoin de « visualité » particulièrement développé de nos jours ; à notre époque où les dimensions de la vie tendent vers une représentation artistique véridique au moyen de l'art monumental, l'art de l'illustration devient en outre un moyen propre à parfaire l'expérience de l'homme de notre temps, en enrichissant le domaine de sa vie personnelle, par la méditation reprise dans la retraite, en marge d'une lecture, sur l'œuvre grandiose dans laquelle il se trouve engrené.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DECORUL ÎN ARHITECTURA POPULARĂ ROMÎNEASCĂ

de PAUL PETRESCU şi PAUL HENRI STAHL

Frumuseţea decorului în arhitectura populară romînească se poate judeca după o împrejurare rareori întîlnită în arhitectura altor popoare sau în alte genuri de artă populară. Este vorba de faptul că părţi decorate ale casei ţărăneşti pot fi desprinse din ansamblul constructiv şi expuse ca obiecte de sine stătătoare în sălile marilor noastre muzee, fără să-şi piardă interesul. Stîlpii de casă şi undrelele gorjeneşti pot fi apreciate ca obiecte de artă, chiar fără referire la unitatea din care au fost luate. Măestria dăltuirii adînci şi viguroase, densitatea esenţei nobile a stejarului şi culoarea lemnului patinat de vreme, simplitatea motivelor şi concepţia decorativă clară, le conferă însuşiri deosebite ce fac din ele întreguri artistice autonome. Ele nu au putut trece neobservate de ochiul unui artist ca Brîncuş, care le-a ridicat şi le-a tratat pe planul artei universale. Cunoscuta *Coloană fără sfîrşit* este un stîlp oltenesc ale cărui elemente sînt potenţate la maximum. Iar pasiunea lui Brîncuş pentru lemn, — în atelierul lui din Paris era înconjurat de tot felul de rădăcini şi bucăţi de lemne cu forme ciudate, — profunda pricepere de a folosi calităţile lemnului şi mai ales simţul lui extraordinar de construire a volumelor, sînt evident legate de îndemînarea meşterilor populari din ţinuturile Olteniei acoperite de păduri de stejar.

Puternica dezvoltare a decorului la construcţii corespunde bogăţiei artei populare romîneşti. Împodobirea casei se întîlneşte şi la cele mai umile forme de locuinţe din trecut. În multe părţi din ţară mai pot fi văzute case cu o singură încăpere ai căror stîlpi sînt dăltuiţi. Viaţa grea în condiţiile oprimării feudale şi capitaliste nu a împiedicat nici pe oamenii trăitori în bordeiele din cîmpia Romanaţilor să-şi împodobească cu crestături intrarea locuinţei, dînd naştere uneia din ramurile valoroase ale artei populare.

Arta meşterilor ţărani constructori de case şi-a găsit expresii multiple. Pe teritoriul ţării noastre se constată o mare înflorire şi diversitate a decorului arhitectonic, ale cărui forme nu sînt încă bine şi în întregime cunoscute. În multe din călătoriile noastre de studii prin ţară sîntem încă surprinşi de modalităţile noi de expresie a simţului decorativ care apar într-una sau alta din regiunile străbătute. Fantezia mereu proaspătă şi deschisă spre noi combinaţii defineşte uneori nu o regiune sau o zonă etnografică, ci teritorii

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai restrînse, cum ar fi o vale sau o porţiune a ei. Decorul introduce un element de varietate în ansamblul arhitecturii romînești. Se poate spune că varietatea lui rivalizează cu cea a ornamenticii textilelor; adesea, împodobirea caselor, diferită de la vale la vale, însoţește schimbările corespunzătoare din domeniul textilelor. O comparare și o suprapunere a unor cartograme executate pe aceste teme ar putea duce la încheieri interesante servind la ilustrarea cu date concrete a formelor regionale de artă populară.

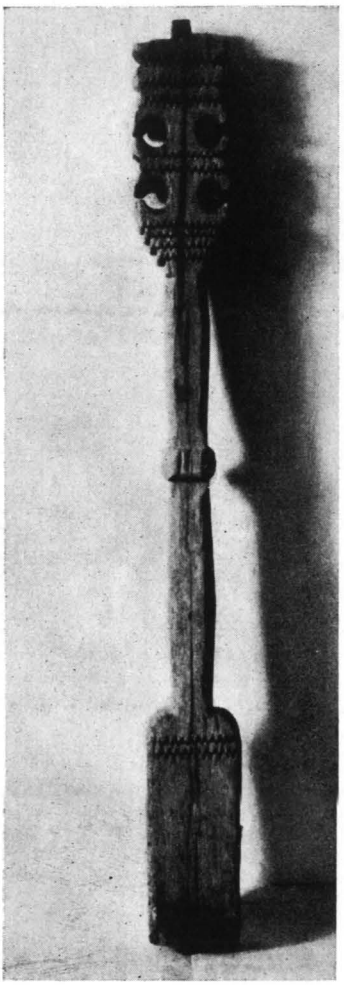


Fig. 1. — Stîlp de casă din Gorj

Ca o condiţie specifică decorului arhitectonic, ce măreşte posibilităţile sale de exprimare variată, trebuie consemnată diversitatea materiei prime, legată desigur de materialele de construcţie de bază, precum și procedeele tehnice deosebite utilizate.

N-au rămas fără urmări nici împrejurările istorice diferite în care s-a desfășurat viaţa ţinuturilor locuite de romîni și care au prilejuit contacte cu sisteme arhitectonice atît de deosebite cum sînt cele ale saşilor veniţi din Occidentul germanic, ale popoarelor slave din nord, ori cele ale popoarelor orientale și balcanice.

Decorul arhitecturii civile populare, în bogata lui complexitate, formează tema articolului de faţă. În rîndurile de mai jos se va încerca o clasificare și o zonificare a principalelor sisteme decorative folosite în construcţiile ţărănești, precum și o indicare a transformărilor petrecute. Ca și celelalte domenii ale artei populare, decorul arhitectonic a evoluat în decursul timpului o dată cu modificările survenite în materialele de construcţie și în tehnicile respective, precum și cu cele ivite în planurile locuinţelor ţărănești adică în raport cu transformarea arhitecturii populare în ansamblu. Această transformare este un proces continuu reflectînd schimbarea condiţiilor economice și a relaţiilor sociale, determinante pentru felul în care oamenii își construiesc casele.

În judecarea transformării decorului există însă unele dificultăţi, comune de altfel întregului domeniu al arhitecturii populare romînești, care ţin de însăși natura acestei arhitecturi. Avînd ca material de bază lemnul, trecînd prin vicisitudinile cunoscute ale istoriei noastre, arhitectura populară cuprinde puţine exemplare de case vechi. După cîte cunoaștem, casele ţărănești datînd din secolul al XVII-lea se pot număra pe degete, iar cele din secolul al XVIII-lea nu sînt mult mai numeroase. Astfel că cercetarea se face, în fond, asupra materialului din secolul al XIX-lea, a cărui primă jumătate este și ea mai puţin cunoscută decît cea de-a doua. În general vorbind, o privire de ansamblu se poate avea pe ultimii o sută cincizeci de ani.

La puţinătatea monumentelor de arhitectură vechi se adaugă raritatea notaţiilor și observărilor făcute de călătorii și cercetătorii în trecere sau

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

stabiliți în țară. Constatarea aceasta pentru domeniul arhitecturii populare contrastează cu situația din domeniul portului, de pildă, unde izvoarele documentare și iconografice sînt comparativ mult mai numeroase, dînd posibilitatea unei cercetări amănunțite pe intervalul a trei secole. Încă mai tulburător este faptul că însemnările despre casa țărănească se rezumă de cele mai multe ori la atestarea grelei stări economice a unei țărănimi silite să trăiască în adăposturi rudimentare. În timp ce costumul popular și podoabele lui au fost deseori remarcate și uneori descrise, decorul arhitectonic n-a fost nici descris, nici desenat. Nu este oare aproape de neînțeles că realizări decorative atît de impresionante cum sînt porțile gorjenești, să nu fi izbit privirea nici unui călător sau ilustrator? Într-adevăr, despre existența unor astfel de monumente ale arhitecturii noastre populare nu avem nici o mențiune. Care poate fi explicația? Părerea noastră este că situația nu comportă o judecată generală, valabilă pe întreaga țară, ci că ea necesită diferențieri regionale. Datorită unor împrejurări nu îndeajuns de studiate încă, apariția decorului arhitectonic s-a produs la epoci diferite în diversele zone și regiuni. Anumite condiții au permis o înflorire rapidă a decorului, iar altele nu au favorizat uneori nici măcar apariția lui. Zone vecine cu Gorjul bogat în crestături, cum sînt Jiul transilvan, Țara Hațegului, culoarul Cerna-Timiș sau țara Almăjului, situate în ținuturi acoperite de păduri, nu au un decor în lemn dezvoltat. De asemenea regiuni întinse din zona de podiș acoperit cu codri din Moldova au la case o ornamentație săracă. Pe de altă parte în unele zone s-a dezvoltat mai puternic decorația arhitectonică interioară, cum o dovedesc grinzile crestate dinăuntrul caselor din Țara Zarandului, de pildă, unde decorul exterior în lemn este slab reprezentat.

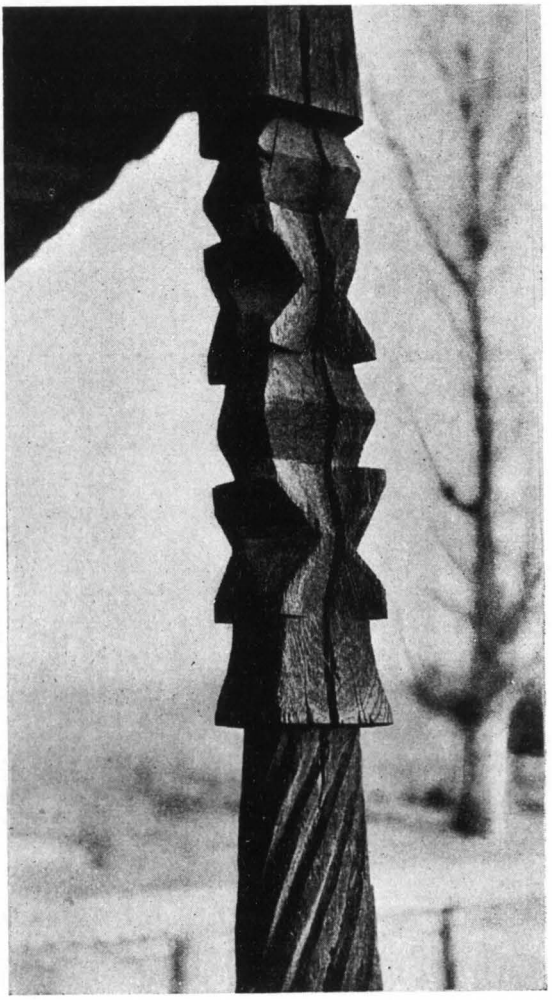


Fig. 2. — Partea de sus a unui stîlp oltenesc

Trebuie amintită și împrejurarea că la cele mai vechi exemplare de case țărănești, cercetătorii au constatat în toate zonele, pentru majoritatea cazurilor, lipsa decorului. Case de tip arhaic din Mărginime, din Țara Moților, Maramureș, nordul Moldovei, Argeș, Vîlcea, Țara Almăjului, au doar o prispă rudimentară, construită de cele mai multe ori numai în dreptul unei încăperi a casei, nepodită și fără stîlpi. Nu afirmăm că nu vor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fi existat și case vechi decorate, întrucît se cunosc și astfel de exemplare, dar rare. Sigur că tendința de împodobire se va fi manifestat într-un fel, transmițînd și perpetuînd anume tehnici de prelucrare de veche tradiție. Această tendință însă numai în anume condiții a luat un caracter de masă și a apărut cu mare frecvență. Lărgirea domeniului de aplicație a decorului și generalizarea lui, pe zone largi, nu a putut avea loc decît relativ tîrziu și anume în cursul secolului al XIX-lea. Să nu se uite că pentru realizarea decorului este nevoie de o serie de unelte de fier, a căror lipsă era resimțită puternic în mediul rural din trecut. În extinderea unuia sau altuia din sistemele decorative joacă un rol important și curentele de modă precum și contactul cu arhitectura orășenească și a celorlalte clase sociale. Întreg Bărăganul, la mijlocul secolului trecut încă, era o pustietate punctată de odăile și cîșlele singuratice. Astăzi arhitectura populară din Bărăgan este caracterizată, din punctul de vedere al decorului, de prezența masivă a traforajului, despre care nu se poate spune că s-a dezvoltat pe baza unei tehnici tradiționale locale.

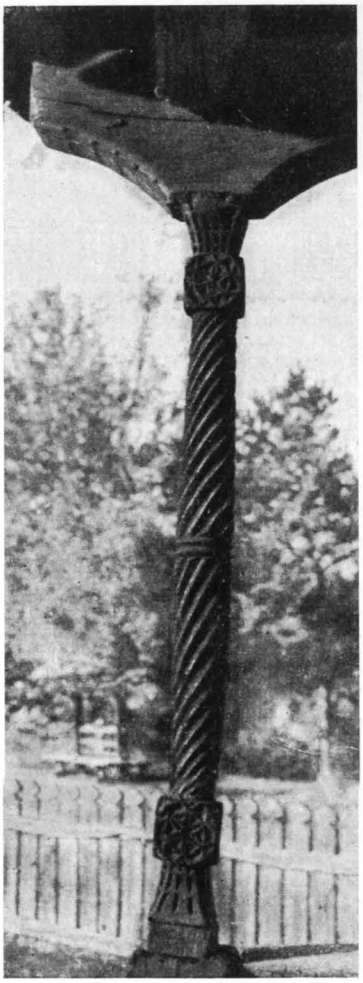


Fig. 3. — Stîlp «șerpuit» din Gorj

Raritatea exemplarelor vechi de arhitectură populară, lipsa informațiilor, generalizarea tîrzie a decorului nu caracterizează numai țara noastră. O situație asemănătoare există de pildă în Uniunea Sovietică pe ale cărei imense teritorii s-a dezvoltat o remarcabilă arhitectură populară de lemn. În recent publicata lucrare [1] E.E.Blomkvist se ocupă de arhitectura populară din secolele XIX și XX, amintind în Introducere că de-abia «de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea pot fi folosite pentru studiu exemplare de case păstrate pînă azi» [2]. Singurul element de decor care figurează într-un document iconografic este coșul pentru fum din lemn cioplit, care apare pe o icoană din secolul al XVIII-lea reprezentînd mînăstirea Alexandro-Svirski [3]. În diferite rînduri E. E. Blomkvist afirmă că înflorirea decorului arhitectonic a avut loc în cursul secolului al XIX-lea [4]. Grinzile crestate în motive geometrice din Ucraina, atît de asemănătoare cu cele românești, sînt datate: 1910, 1903, 1878, 1840, 1775. Cea mai veche grindă crestată este datată 1710 (exemplar unic) [5]. În arhitectura populară rusească din secolul al XIX-lea s-au manifestat puternic în unele raioane, tendințele de imitare a stilurilor baroc și empire rusesc,

---

[1] E. E. Blomkvist, *Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов*, în *Восточнославянский этнографический сборник*, Moscova, 1956, p. 5—458.

[2] *Ibidem*, p. 6.

[3] *Ibidem*, p. 26 și 348.

[4] *Ibidem*, p. 364, 365, 380, 381.

[5] *Ibidem*, p. 385 și 387.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dînd naștere unor forme locale adaptate decorului în lemn[1]. Aceeași înflorire a decorului în secolul al XIX-lea o constată și Makoveţki în regiunea Volgii superioare[2].

Problema apariţiei și a condiţiilor de expansiune a decorului arhitectonic în diferitele zone din ţara noastră are încă date necunoscute

Fig. 4. — Casă veche din Gorj cu stîlpi «şerpuiţi» şi «cai» ciopliţi; pe coamă se văd «ciocîrlanii» şi o «ţeapă»

ce necesită studii de viitor. Luînd însă în considerare problema în general a decorului legat de arhitectura populară, așa cum ne apare ea constituită și așa cum îi cunoaștem evoluţia în ultimul secol și jumătate, se constată existența a două momente importante, adevărate «praguri» în ce privește transformarea arhitecturii populare. Primul prag este situat în anii 1890—1910, marcînd sfîrșitul unei lungi perioade în care se cristalizaseră anumite caractere ale arhitecturii populare (inclusiv decorul), acumulate lent înainte de 1850 și atingînd o dezvoltare deplină în cea de-a doua jumătate a seco-

[1] E. E. Blomkvist, *op. cit.*, p. 372.

[2] I. V. Makovetki, *Памятники народного зодчества верхнего Поволжья*, Moscova, 1952.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lului al XIX-lea. La sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea are loc o accelerare a procesului evolutiv îmbrăcînd formele unei transformări accentuate, corespunzînd pe plan social-economic perioadei de dezvoltare a capitalismului în țara noastră. Împroprietărirea țăranilor de

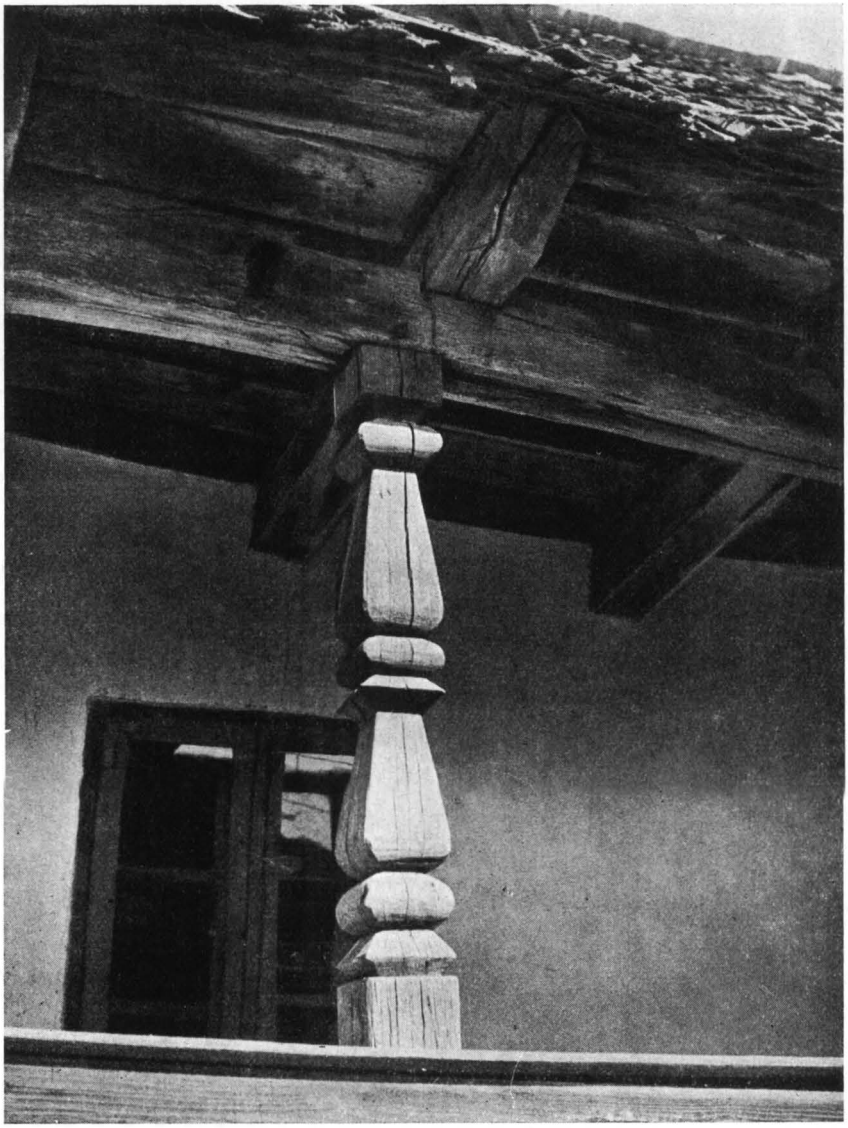


Fig. 5. — Stîlp la o casă din regiunea Baia Mare

la 1864 făcută de Alexandru Cuza și legile agrare din următoarele două-trei decenii, deși erau departe de a împlini nevoile și năzuințele maselor țărănimii muncitoare, au marcat totuși unele schimbări în starea lor economică, lucru ce s-a resimțit și în felul de a construi casele. În înregistrările statistice efectuate în diferite puncte din țară — Gorj, Argeș, Muscel, Valea Bistriței, Vîlcea, Hațeg, Mărginime — am surprins acest moment la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea cînd se constată o creștere importantă a numărului construcțiilor « noi » ce înlocuiau pe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cele vechi și de care se deosebeau prin anumite caractere variabile de la zonă la zonă. Amintim că în această perioadă se petrecea și marea «ieșire din bordeie» în sudul Olteniei, care a continuat apoi și în secolul al XX-lea.

Nici acest fenomen nu este particular țării noastre. El apare pregnant în comunicările făcute de redactorii atlaselor etnografice din țările Europei

Fig. 6. — Stîlp de lemn de paltin din regiunea Suceava

Centrale, în cadrul consfătuirii care a avut loc recent în Austria. Reprezentantul R. P. Ungare, spre pildă, a subliniat marea uniformizare culturală ce a avut loc în ultimii cincizeci de ani ca urmare a schimbărilor economice și politice de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Pentru atlasul etnografic ungar, de pildă, întrebările chestionarelor se referă la situația din jurul anilor 1880—1900, epocă în care în Ungaria s-au produs importante schimbări [1].

Procesul de transformare în condițiile orînduirii capitaliste a primit în țara noastră un nou impuls după primul război mondial și a continuat pînă în 1930—1935 cînd a venit marea criză economică, premergătoare celui de-al doilea război mondial.

---

[1] Dr. Jenö Barabás, *Bericht über die Arbeiten am Ungarischen Ethnographischen Atlas*, în *Konferenz für volkskundliche Kartographie in Linz a.d. Donau, Dezember 1958*, Linz, 1959.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

După 1944 se situează cel de-al doilea « prag », cînd transformarea radicală a condiţiilor de viaţă ale ţărănimii muncitoare determinată de avîntul general al economiei ţării noastre şi în mod special de colectivizarea agriculturii, a dus la o mare campanie de construcţii în mediul rural. Ritmul acestei campanii de construcţii nu a fost niciciînd cunoscut înainte vreme în ţara noastră. Pentru a da un singur exemplu, arătăm că în 1952 pe Valea

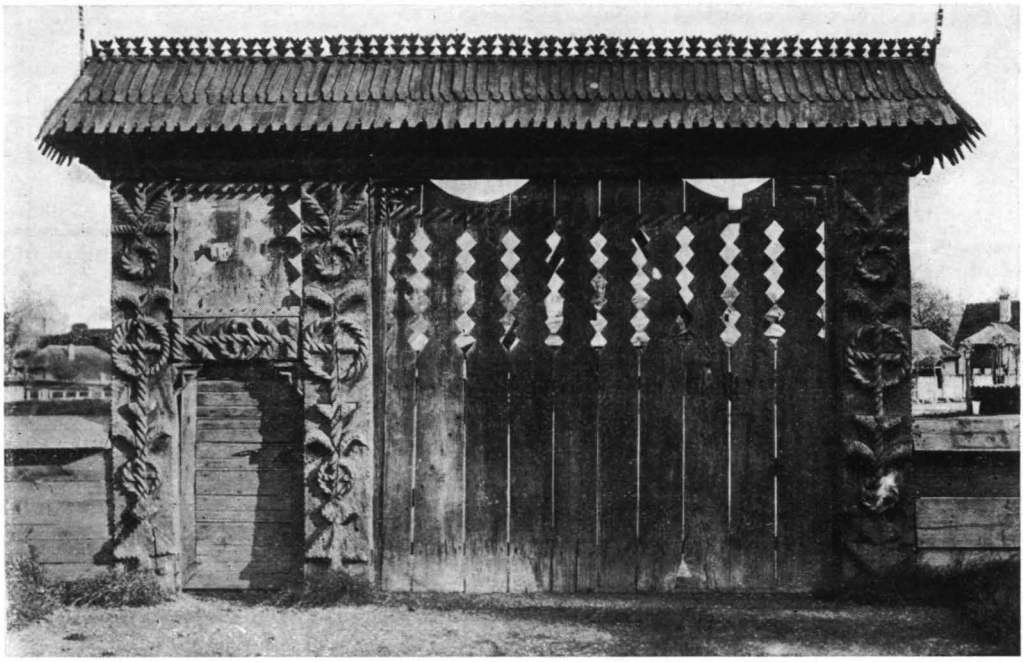


Fig. 7. — Poartă maramureşană

Bistriţei, din cele 996 de case înregistrate în cursul cercetărilor de arhitectură populară făcute în zona lacului de acumulare al Hidrocentralei de la Bicaz, 172 erau « case în construcţie », adică din fiecare 5 case, una.

În ceea ce priveşte decorul, se poate spune că el cunoaşte azi o nouă înflorire. Meşterii constructori care lucrează pentru colectivişti case trainice şi sănătoase continuă tradiţia împodobirii locuinţelor, folosind materiale şi procedee noi şi obţinînd astfel efecte ornamentale noi. Ei realizează construcţii luminoase, colorate, vesele, cu colonete şi ancadramente, cu arcade şi foişoare. Peste tot în ţară, în regiunea Bucureşti şi Oradea, Bacău şi Constanţa, în Banat, Muscel şi Maramureş, apar frumoase exemplare de case la care elemente noi se îmbină organic cu tradiţiile tehnice şi decorative locale. Aceste forme noi ale arhitecturii populare dovedesc menţinerea şi dezvoltarea gustului şi talentului poporului în condiţiile construirii socialismului, în contrast cu greutăţile pe care le întîmpină dezvoltarea artei populare în societatea capitalistă.

Alături de încadrarea armonioasă în peisaj, de însuşirile estetice ale materialului, de proporţiile bine alese şi subliniate de unele elemente constructive cum ar fi streaşina largă, prispa şi foişorul, decorul reprezintă o preocupare estetică specială. În arhitectura populară romînească s-a dezvoltat o gamă bogată de genuri ale decorului arhitectonic.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Genurile de decor vor fi prezentate în funcţie de materia primă şi de tehnică, arătîndu-se plasarea în cadrul construcţiei, răspîndirea lor teritorială şi formele noi pe care le prezintă în construcţiile actuale. Se vor caracteriza de asemenea motivele ornamentale particulare fiecărui gen, fără a intra în dezbaterea originii şi interpretării semnificaţiei lor în trecut, temă care va fi expusă într-un alt articol.

Fig. 8. — Poartă gorjenească

I. DECORUL ÎN LEMN

Lemnul folosit, de diferite esenţe (stejar, fag, paltin, brad, molid etc.) şi în forme diferite (bîrne rotunde şi cioplite, lobde, furci, despicături, nuiele) este materialul de construcţie de bază în arhitectura populară românească. De aceea şi genul cel mai răspîndit de decor arhitectonic, atingînd un nivel artistic ridicat, este cel realizat în lemn. În raport cu tehnica folosită se pot distinge mai multe categorii ale acestui gen.

1. *Cioplituri.* Ciopliturile constituie prima formă de împodobire a lemnului, atît ca etapă în evoluţia ornamenticii cît şi ca treaptă de execuţie tehnică. Nu avem în vedere aici cioplirea pur şi simplu a trunchiurilor rotunde, adică operaţia de degrosare a materialului de construcţie, ci acea fasonare al cărei scop este obţinerea unui efect estetic. Este vorba în fond de aplicarea rudimentară a dorinţei de a înfrumuseţa un element constructiv, avînd la îndemînă ca unelte doar securea şi barda. Reprezentînd azi o etapă aproape părăsită a tehnicii ornamentale, cioplitura se întîlneşte rar; ea se aplică în împrejurările cînd împodobirea nu poate fi realizată în altă tehnică.

Unul din cele mai caracteristice decoruri executate prin cioplire este constituit de aşa-numitele « aripi », prelungiri la colţurile construcţiei ale

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bîrnelor din partea de sus a peretelui casei (trei sau patru) sub streașină. Prelungirile (pînă la 1 metru lungime) nu sînt egale, ci formează o suită descrescătoare pornind de la cea mai de sus. Aripile au o funcție constructivă, sprijinind fruntarul prispei și cosorobii laterali, înlesnind în acest mod

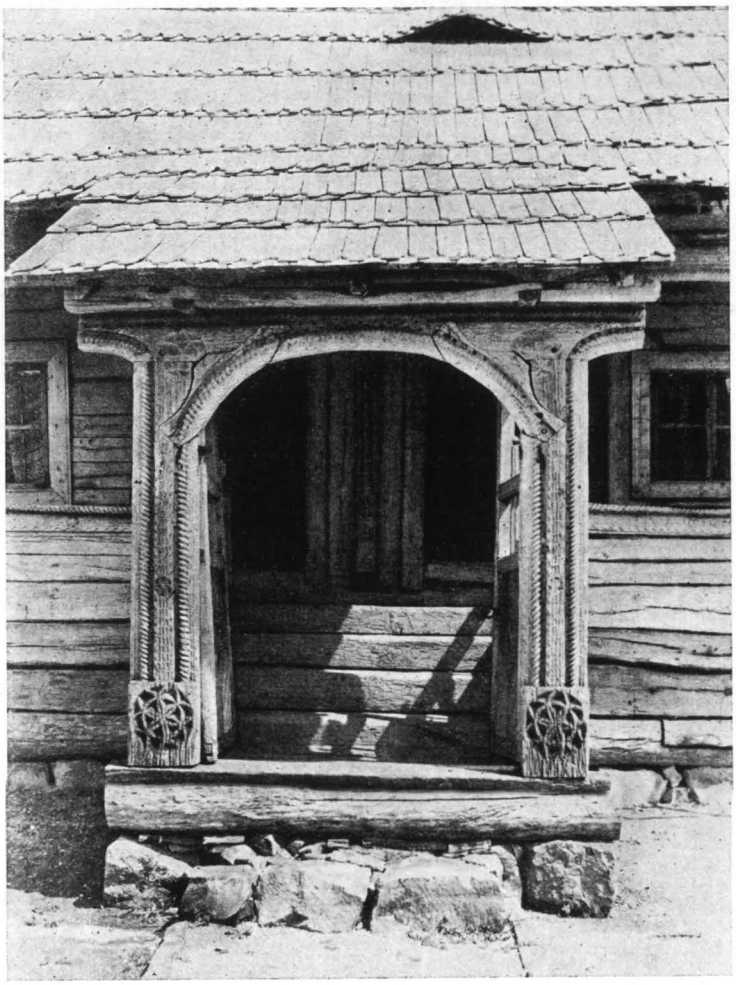


Fig. 9. — Intrarea unei case oltenești (Gorj), azi în Muzeul Satului din București

obținerea unei lărgiri considerabile a streșinii destinate să adăpostească prispa lată. Aripile tăiate în suită descrescătoare se prezintă în trei variante: *a)* capetele bîrnelor formează o scară de unghiuri drepte; *b)* capetele bîrnelor sînt retezate oblic, formînd împreună o linie continuă piezișă; *c)* capetele bîrnelor formează o serie de arcuri de cerc, concave în partea de dedesubt.

Alcătuind opt console masive, cîte două de fiecare colț al casei, aripilor nu li se poate tăgădui un efect decorativ remarcabil. Aria lor de mare frecvență este limitată la nordul țării; cele mai numeroase exemplare se întîlnesc la casele din partea de nord-vest a regiunii Suceava, făcînd legătura cu arhitectura nordică a lemnului din Polonia, Slovacia și Ucraina Transcarpatică. Ele se întîlnesc însă și în alte regiuni ale țării noastre. Rolul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lor decorativ este însă cu mult mai mare la bisericile de lemn transilvane, cu deosebire la cele din Ţara Lăpuşului, ţinutul Zalăului, Ţara Bihariei şi, în parte, la cele maramureşene. Pe aripile de sub acoperişurile bisericilor se desfăşoară o bogată ornamentaţie de crestături.

Tot prin cioplire se realizează şi arcuirea grinzilor transversale ale prispei, paralele cu pereţii laterali ai casei. Formată prin cioplirea feţei de

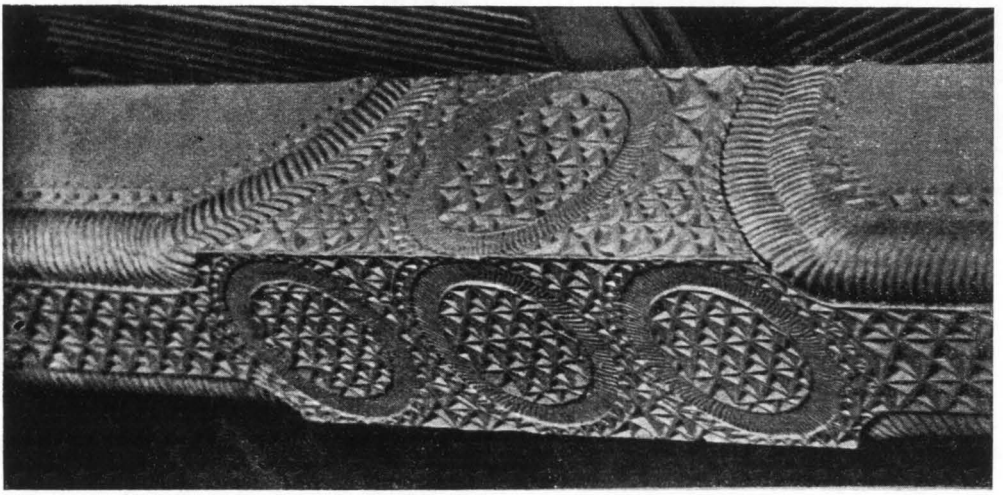


Fig. 10. — Detaliu de grindă la o casă moldovenească (Suceava)

jos a grinzii, arcuirea este uşoară, semănînd cu o simplă subţiere în nordul Moldovei şi fiind mai accentuată în Oltenia. Aici, pentru a obţine un arc mai adînc se recurge uneori la cioplirea a două bîrne, una rămînînd consolă de susţinere iar cealaltă arcuindu-se puternic. Amîndouă formează la un loc, ceea ce se cheamă în Gorj, « calul ». Deseori capătul grinzilor transversale ale prispei care încalecă fruntarul este fasonat prin cîteva lovituri de secure sau bardă, în forma unui cap de cal. La fel, la bisericile din Oltenia şi Maramureş, capetele arcurilor de lemn ce susţin bolţile semicilindrice sînt cioplite în cap de cal, puternic stilizat, dar cu formă clară. În sfîrşit, tot în cap de cal sînt cioplite cele două bîrne laterale ce străjuesc intrarea bordeielor din zona Romanaţilor. Forma şi plasarea acestora din urmă este identică cu a celor de la « fîntînile cu cai », fîntîni de captare a izvoarelor, specifice nordului Olteniei.

Unele vechi rame de ferestre şi cadre de uşi din nordul ţării (Oaş, Maramureş) sînt lucrate simplu tot prin cioplire, impresionînd prin masivitatea lor. În sfîrşit există şi stîlpi de prispă ciopliţi rudimentar, numai cu barda, în forme simple de fus alungit sau prismatic cu secţiuni patrate, hexagonale sau octogonale, rezultînd din teşirea muchiilor.

Ca o categorie aparte trebuie menţionată seria stîlpilor de porţi ciopliţi în trunchiuri masive de copaci. Există cîteva regiuni în ţară în care se constată prezenţa acestor stîlpi: o mare parte din podişul central al Moldovei (zona Huşilor, Bîrladului, Vasluiului, valea Trotuşului), cîmpia Romanaţilor în Oltenia, porţiuni din cîmpia din vestul Transilvaniei. Formele cele mai variate se află în Romanaţi, la care se pare însă că intervine ca mijloc tehnic în unele cazuri, alături de secure, bardă şi chiser, ferestrăul (pentru o epocă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai recentă). Stîlpii din Moldova și din vestul Transilvaniei se termină printr-un ascuțiș derivat din piramidă sau printr-un disc pe care sînt crestate (cu dalta) rozete de diferite tipuri. Așezați cîte trei la porțile gospodăriilor înconjurate de garduri de nuiele groase împletite, înalte de 2—3 metri, avînd înfățișarea unor palisade de cetățui, stîlpii ciopliți impresionează prin înălțimea și grosimea lor.

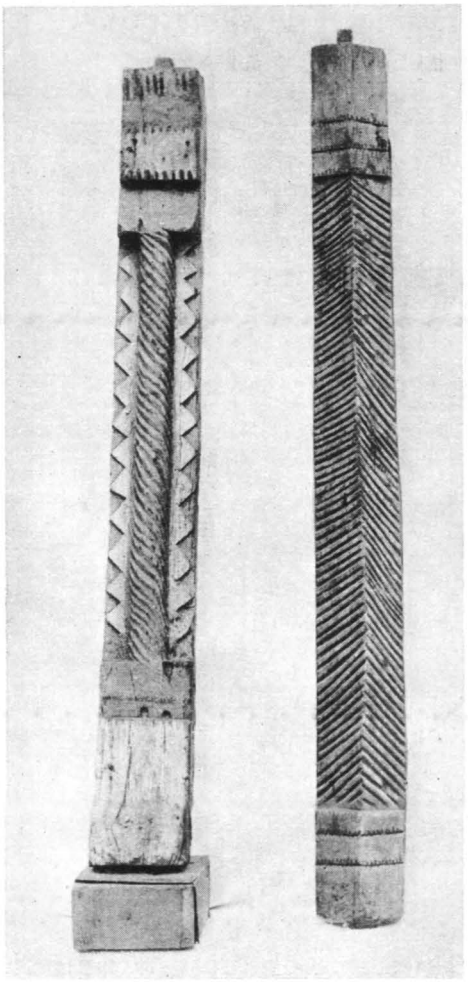


Fig. 11. — «Undrele» de la o casă gorjenească

Cu excepția stîlpilor de porți la care se mai folosește, cioplitura ca tehnică decorativă este azi mai mult un vestigiu al trecutului și al unui anumit stadiu de înapoiere tehnică. Cu atît mai prețios era însă efortul omului de a-și împodobi locuința în acele condiții.

2. *Crestături.* Crestăturile reprezintă categoria cea mai răspîndită și cu cea mai ridicată valoare artistică a decorului arhitectonic realizat în lemn. Exemplare de case țărănești precum și piese componente ale unor astfel de case au contribuit la recunoașterea artei noastre populare ca una din cele mai reprezentative arte ale lemnului din Europa.

Crestăturile sînt un gen decorativ de veche tradiție în țara noastră, ele fiind felul de împodobire aflat cel mai la îndemîna oamenilor care foloseau lemnul nu numai pentru construirea locuinței și a mobilierului, ci și pentru tot felul de unelte și vase necesare traiului de fiecare zi. Pădurile de foioase și conifere ofereau lemn de diferite tării și calități, potrivite pentru îndeplinirea diverselor trebuințe. Este sigur că pe multele categorii de obiecte utile, oamenii au încrestat uneori, cît de rudimentar, semne menite să distingă și să înfrumusețeze. Pentru considerentele pe care le-am amintit mai sus și prin analogie cu cele petrecute în alte țări vecine cu noi[1], precum și pe baza materialului concret, credem însă că înflorirea crestăturilor ca gen decorativ arhitectonic a avut loc în secolul al XIX-lea. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea sînt executate în forme bine precizate majoritatea pieselor de muzeu pe care le posedăm. De atunci încoace, transformări au intervenit și în genul crestăturilor, unelte și procedee tehnice noi atrăgînd schimbări importante.

Deosebita valoare artistică a crestăturilor care împodobesc casa se datorește faptului că sînt aplicate în mod exclusiv pe elemente arhitectonice constructive. Pe casele țărănești romînești, decorul crestat nu apare la întîm-

[1] E. E. Blomkvist, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

plare și nu este destinat să înfrumusețeze gratuit orice suprafață liberă a construcției. Aplicat cu măsură și adesea chiar cu sobrietate, decorul este repartizat în așa fel încît se obține un maximum de efect artistic. Poate că nu este fără interes să facem analogia și cu costumul romînesc caracterizat

Fig. 12. — Stîlp sculptat și grinzi crestate la o casă din Maramureș

prin aceeași plasare determinată și limitată a ornamenticii, pentru a înțelege că aceasta formează un aspect specific al simțului decorativ al poporului nostru căruia nu-i place încărcarea și aglomerarea motivelor acoperind în întregime fondul.

Trebuie să remarcăm că genul crestăturilor, în țara noastră, apare și în zone în care astăzi materialul de construcție de bază este altul decît lemnul. Astfel, crestături se întîlnesc în zone unde pătrunderea cărămizii este puternică (Muscel) precum și în zone în care casele nu se fac din bîrne ci din nuiele împletite sau pămînt, cum este cazul într-o mare parte a Dobrogei sau Munteniei.

Termenul generic de «crestături», folosit de popor si încetățenit în literatura noastră de specialitate, cuprinde în fond mai multe procedee de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

execuţie pe care este bine să le distingem. Nu-i mai puţin adevărat însă că în genere, piesele de lemn « crestat » sînt prelucrate în două sau mai multe procedee, constituind din acest punct de vedere un gen sintetic.

a) *Sculptură.* Sculptura propriu-zisă, creînd volume distincte care pot fi privite de jur împrejur, fiind cu alte cuvinte complet detaşate din

Fig. 13. — Vedere parţială a faţadei unei case din Maramureş

bucata de lemn în care au fost lucrate, este puţin uzitată în ornamentica noastră populară. De fapt putem spune că singurele piese arhitectonice exterioare care sînt într-adevăr « sculpturale » sînt stîlpii prispei şi « ţepele » acoperişului. De la început trebuie să remarcăm că sculptura populară romînească foloseşte rar reprezentarea figurii umane în întregul ei. Citătm astfel foarte rare exemplare de sculptură religioasă întîlnită la troiţele mari din nord-vestul ţării (exemplarul de la Berbeşti, raionul Sighet, este remarcabil) şi care trebuie legate de obiceiul catolic al « calvarelor » din teritoriile învecinate ale Poloniei şi Slovaciei; de asemenea o figură umană, rudimentar lucrată, găsită deasupra unei porţi maramureşene şi aflată azi la Muzeul etnografic maramureşan din Sighet; în Moldova cunoaştem un

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

singur caz în care stîlpii unei porți sînt sculptați antropomorfic, ceea ce îi dă un caracter de curiozitate etc.

Sculptura țărănească aplicată la decorarea stîlpilor și țepelor se caracterizează prin ornamentica sa exclusiv geometrică. În acest domeniu realizările meșterilor populari sînt excepționale. Stîlpii oltenești, de pildă, uimesc

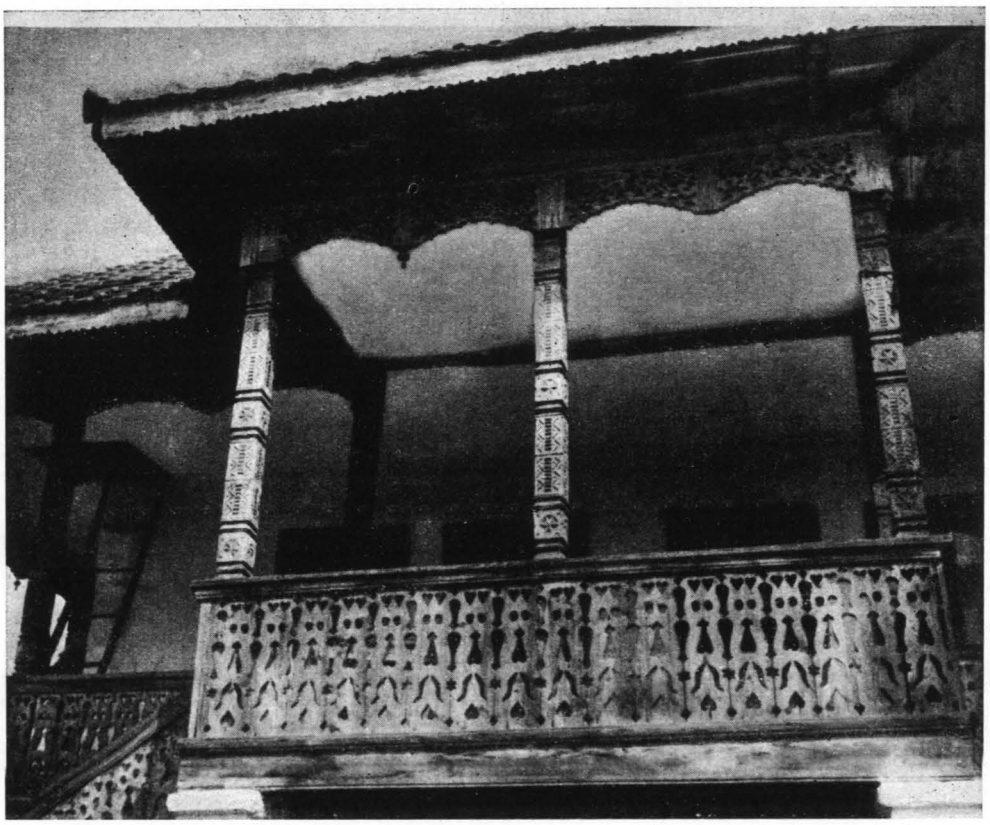


Fig. 14. — Stîlpi și pălimar traforat la o casă nouă din Gorj

prin varietatea lor. În cercetările făcute de noi într-o mare parte a teritoriului oltean, începînd de la Olt pînă la Porțile de Fier (Vîlcea, Gorj, Mehedinți), am înregistrat zeci de variante. Fantezia nesecată a poporului a obținut din combinarea unor elemente simple și reduse ca număr, o nesfîrșită gamă de forme ce încîntă ochiul[1]. Descrierea lor sumară ar umple pagini întregi. Efectul de varietate rezultat din jocul volumelor este mărit, așa cum spuneam mai sus, prin folosirea concomitentă și a altor procedee alături de sculptura propriu-zisă, anume crestarea și scrijelarea. Sferele, tetraedrele, trunchiurile de con și piramida, capătă variație prin adăugarea «zimților» crestați de diferite tăieturi și prin scrijelarea unor linii ușor adîncite. Tipic în această privință este decorul stîlpilor mehedințeni la care sculptura nu este prea adîncă, dar este pusă în valoare de numeroase scrijelături.

[1] Limitîndu-se la Gorj, Gh. Focșa reproduce o serie de stîlpi în *Elemente decorative în arhitectura populară din zona etnografică a Jiului de sus*, articol apărut în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1954, nr. 3—4, p. 25—45.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

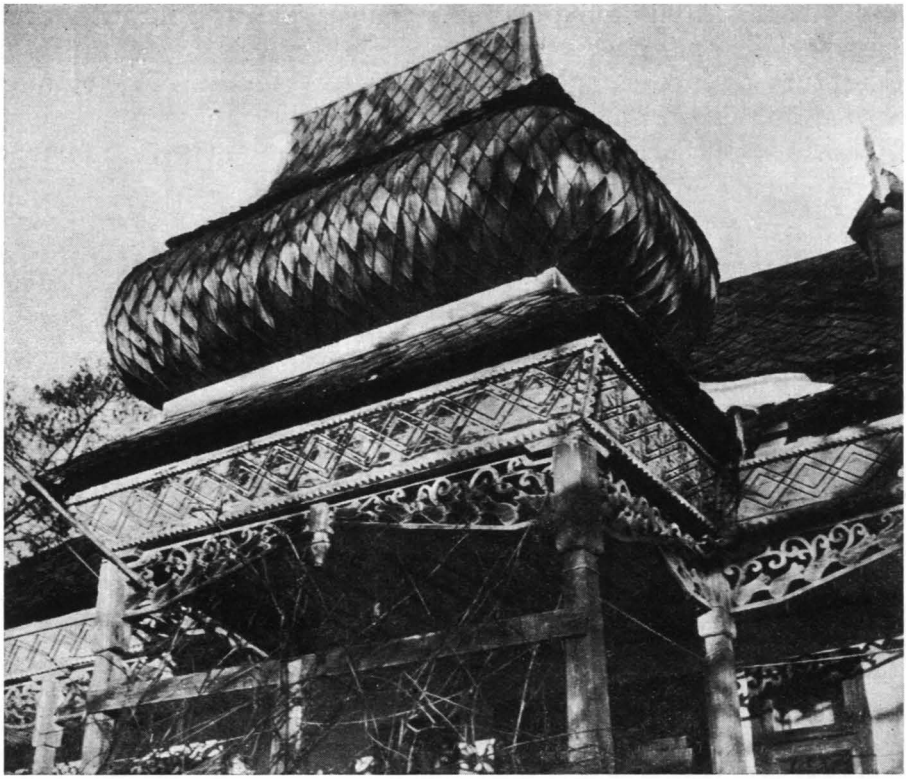


Fig. 15. — Traforaj şi scrijelături la o casă nouă din regiunea Bacău

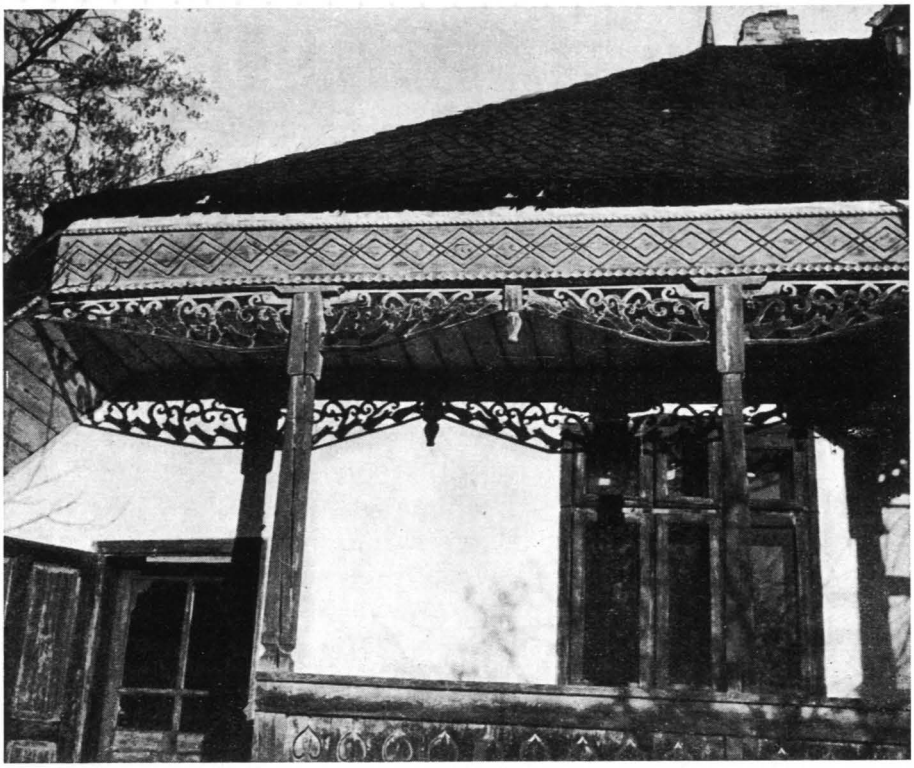


Fig. 16.—Detaliu de traforaj între stîlpi la o casă moldovenească (zona Tg. Neamţ)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În întreaga țară se pot distinge trei registre la fiecare stîlp: *a)* piciorul, care de cele mai multe ori rămîne de secțiune pătrată, *b)* fusul, *c)* capul. Dimensiunile și proporțiile, precum și plasarea ornamentației sînt diferite. În sudul țării, cu deosebire în cîmpia Munteniei și în Dobrogea, stîlpii sînt cele mai adese ori sculptați simplu numai în

Fig. 17. — Casă cu fațada împodobită cu traforaj de pe valea Drajnei (regiunea Ploiești)

partea lor de sus sau marcînd înălțimea pălimarului printr-o a doua brățară. În Oltenia partea ornamentată este mai mare decît cea rămasă simplă. În Moldova de Nord, decorul începe aproape de baza de jos a stîlpului și se continuă în mod uniform pe toată înălțimea [1]. În Maramureș ornamentația este plasată cam la mijlocul stîlpului, deoarece imediat deasupra ei iau naștere arcadele [2].

Admirabile exemplare de stîlpi sculptați se întîlnesc și în vechile noastre orașe ale căror construcții au puternice legături cu fondul arhitecturii populare locale. În Suceava și Botoșani, în Moldova, sau la Ploiești și Cîmpulung în Muntenia, Rîmnicul Vîlcii în Oltenia, sînt încă în picioare case vechi cu stîlpi sculptați. Într-o cercetare pe care am făcut-o acum cîțiva ani în București, am înregistrat de asemenea numeroși stîlpi sculptați cu deosebită artă.

---

[1] Paul Petrescu și Paul Stahl, *Arhitectura populară din regiunea Suceava*, în *Arhitectura R.P.R.*, 1956, nr. 8, p. 29—34.

[2] Paul Stahl și Paul Petrescu, *Arhitectura de lemn a Maramureșului*, în *Arhitectura R.P.R.*, 1958, nr. 1—2, p. 48—57.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lemnul folosit este în primul rînd cel de stejar, a cărui tărie permite tăierea în crestături mărunte și obținerea unor forme precis conturate. Destul de des se întrebuințează fagul. Stîlpi din aceste esențe se lucrează în Oltenia și Muntenia, în unele zone din Transilvania, cum ar fi de exemplu bazinul

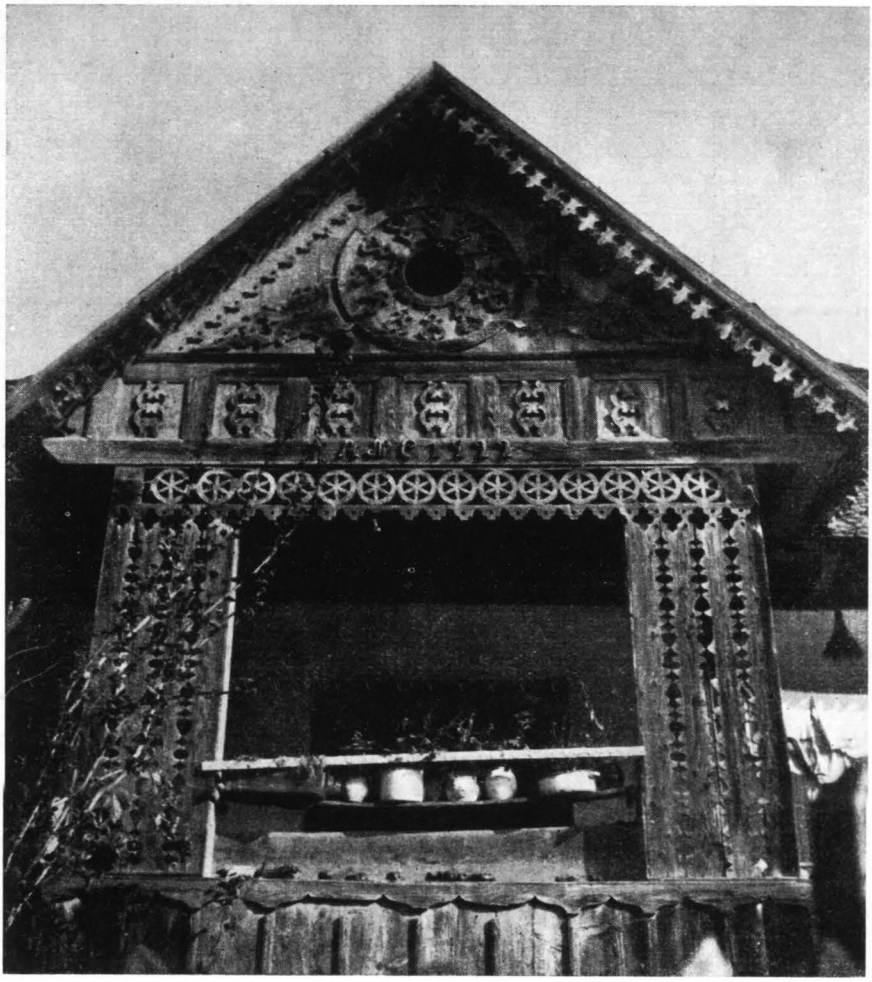


Fig. 18. — Frontonul unui foișor de la o casă de pe valea Drajnei

Marei din Maramureș. Lemnul de brad este folosit și el pe scară largă în special în nordul țării — bazinele Izei și Vișăului în Maramureș, nord-vestul regiunii Suceava — în Munții Apuseni, Mărginime, ținutul Ciucului.

În sfîrșit, în unele zone mai restrînse ca suprafață, se utilizează lemnul de paltin: regiunea Suceava.

Principalele unelte de lucru, în afară de barda servind la o primă fasonare, sînt cuțitul, sfredelul și dalta. Pentru scrijelături se întrebuințează scoaba, precum și scule rudimentare, cum ar fi vîrfurile de coase vechi [1].

[1] O enumerare a uneltelor se află în: Florea Bobu Florescu, *Ornamentica populară românească în lemn*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1956, nr. 1—2, p. 13—27.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Al doilea element arhitectonic exterior decorat prin sculptură îl constituie « ţepele ». Sînt piese de lemn de lungime variabilă (80 cm—1,50 m) ce au rolul constructiv de a uni căpriorii la cele două capete ale acoperişului în patru ape. Partea ţepii care iese deasupra învelitorii este sculptată. Cele

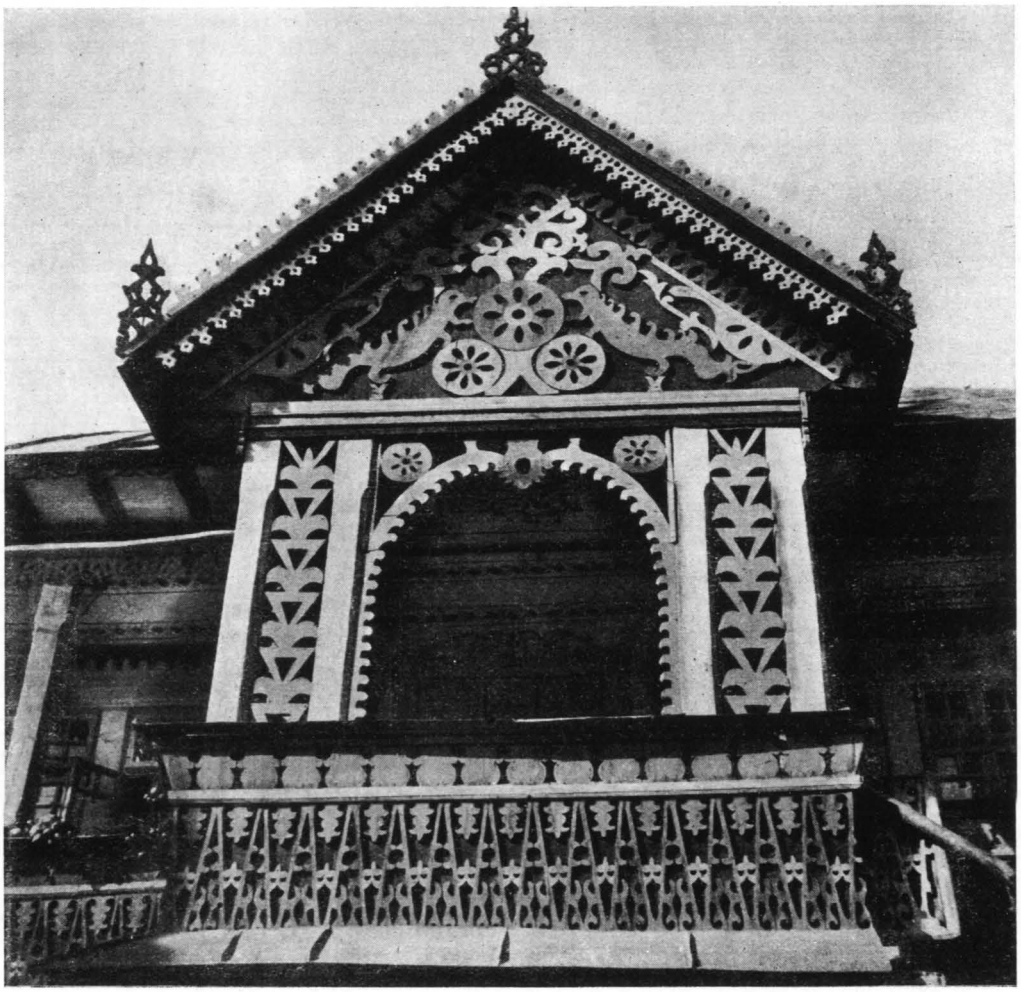


Fig. 19. — Fronton împodobit cu traforaj (regiunea Ploieşti)

mai frumoase exemplare de ţepe sculptate se află în Gorj. Mai rar se întîlnesc în cîteva zone din Moldova (Iaşi, Huşi).

Unele piese sculptate există şi în interiorul caselor ţărăneşti. Aşa sînt picioarele de horn din Moldova, Ciuc sau Făgăraş, colonetele de susţinere a corlatei la vetrele oltenești, picioarele de pat din sudul Olteniei [1], precum şi părţile laterale ale unor laviţe moldovenești [2]. Ne-am referit aici numai la acele piese de interior care constituie un gen de mobilier fix, încorporat în construcţie.

---

[1] Gh. Focşa, *Elemente decorative în bordeiele din sudul regiunii Craiova*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1956, nr. 1—2, p. 29—55.

[2] Paul Stahl şi Paul Petrescu, *Elemente de înfrumuseţare a locuinţelor ţărăneşti de pe valea Bistriţei*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1955, nr. 1—2, p. 27—42.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

b) *Crestătură propriu-zisă.* Crestarea lemnului este de fapt domeniul în care creatorii populari și-au manifestat din plin talentul. Și aici trebuie să distingem două procedee tehnice. Distincția se face în raport cu înălțimea sau adîncimea reliefului obținut, pornind de la suprafața inițială a bucății de lemn.

Fig. 20.—Traforaj la o casă de pe valea Ialomiței (regiunea Ploiești)

Primul procedeu se caracterizează prin eliminarea unei cantități apreciabile de material lemnos, ceea ce conduce la obținerea unui relief pronunțat. Tehnica grea, cerînd un efort mare, este compensată de efectul impresionant prin vigoarea decorului ce pare că împrumută din aspectul de duritate al pietrei. În acest procedeu sînt decorate monumentalele porți din Gorj, Ciuc și Maramureș, zone a căror asemănare în domeniul arhitecturii populare în genere și al decorului în special, este izbitoare. Adevărate arcuri de triumf țărănești, aceste porți sînt acoperite cu un decor în relief al cărui principal element este torsada îngustă, formînd motivul denumit popular « frînghie ». În Maramureș torsada formează cercuri, triunghiuri, cruci.

În același procedeu sînt ornate fațadele bordeielor din Romanați precum și unele piese de arhitectură interioară, specifice sistemului constructiv al bordeielor și care nu se mai întîlnesc nicăieri în țară, « amnarele ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sînt un fel de console masive din lemn de stejar servind ca intermediar constructiv între furca verticală și grinda orizontală. Trebuie să remarcăm ornamentația deosebită a bordeielor romanațene față de tot ce cunoaștem ca sisteme ornamentale pe teritoriul romînesc. Este singurul caz în care grinzile masive și late formînd o intrare simplă, alcătuită din două grinzi verticale

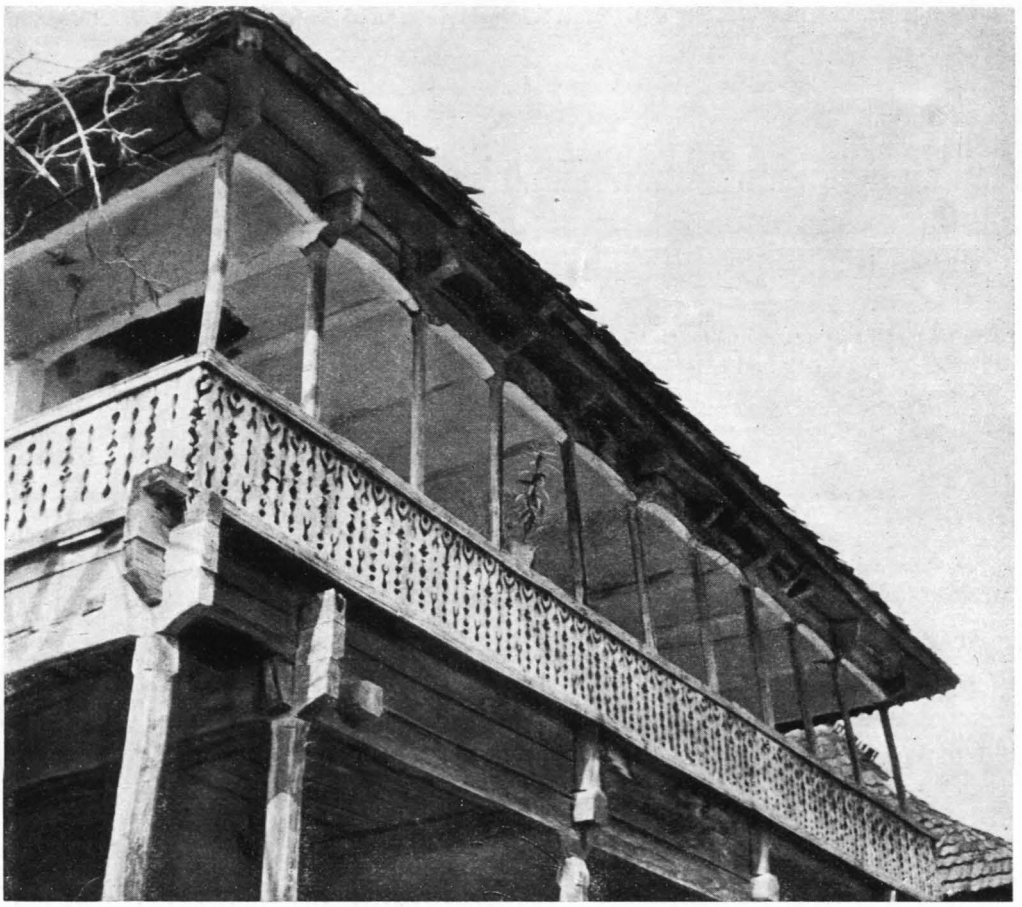


Fig. 21. — Pălimar traforat la o casă din Gorj

ce susțin una orizontală, sînt acoperite în întregime cu crestături. Crestăturile formează mari panouri geometrice. Singularitatea decorului concordă cu singularitatea constructivă și de organizare a planului, făcînd din bordeiele de Romanați o insulă izolată în arhitectura populară romînească, de mare interes științific.

Dacă în primul procedeu prin eliminarea masivă de material se obținea un relief înalt pînă la 5 cm, în cel de-al doilea procedeu decorul reiese din crestarea în adîncime ce pornește de la suprafața lemnului. Decorul obținut este mai mărunt și impresionează prin migală și regularitate. În acest procedeu se decorează cu deosebire grinzile interioare. De o deosebită frumusețe sînt grinzile caselor din Moldova și din numeroase zone transilvănene, printre care, Maramureșul, Ciucul, Cașinul, Țara Zarandului, ținutul Zalăului. De remarcat că în Oltenia și Muntenia grinzile crestate interioare se întîlnesc foarte rar.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De multe ori cele două procedee se folosesc concomitent. Chiar pe porțile de Gorj, apar uneori și crestături de adîncitură. Un exemplu de combinare armonioasă a celor două procedee îl constituie decorul așa-numitelor « undrele », stîlpi angajați, acoperind capetele bîrnelor pereților perpendiculari pe linia prispei și care se întîlnesc numai în Oltenia, în Gorj mai ales.

Fig. 22. — Ușă la o casă gorjenească

Un alt cîmp de aplicare a crestăturilor în lemn îl constituie ramele ferestrelor și ușilor. Exemplare interesante se pot vedea în Maramureș și Țara Oașului, precum și în Mărginime, unde unele rame de ferestre datează de la începutul secolului al XIX-lea.

Fără a ne opri asupra lor, amintim bogăția și frumusețea crestăturilor în arhitectura de lemn bisericească. Intrările unor astfel de monumente situate în vestul și nordul Transilvaniei, în Oltenia sau în Moldova, sînt adevărate capodopere ale genului. Unele elemente arhitectonice ale acestor biserici, ca nervurile în relief și colonetele de la intrare sînt o replică a decorului în piatră romanic și gotic.

Ca o categorie aparte, de semisculptură, am spune, trebuie să fie considerat decorul grinzilor exterioare al arcadelor și contrafiselor. Acestea sînt decorate în același fel cu stîlpii, adică prin procedee de sculptură, cu deosebirea că detașarea volumelor nu este dusă pînă la capăt, ea fiind ca și oprită numai pe fața inferioară. Celelalte trei fețe rămîn nelucrate, efectul obținut fiind unul de profil. Uneori sculptura feței inferioare a grinzilor este adîncită în formă de mici arcade realizate în grosimea lemnului, care se succed ritmate de reliefuri dreptunghiulare. Crestăturile sînt însoțite de scrijelături care măresc efectul decorativ.

Ornamentica crestăturilor în lemn este dominată de motivele geometrice sau stilizate. Decorul geometric este fără îndoială cel mai potrivit materiei prime folosite — lemnul — ale cărui fibre, cu deosebire la brad, impun tăieturi și întretăieri de linii drepte sau a căror curbură nu este prea accentuată. Reprezentări de flori și animale sînt mai greu de realizat, necesitînd unelte perfecționate.

Crestăturile în lemn continuă și azi să fie folosite pe scară largă în multe regiuni din țară. Numeroase sînt casele noi construite ale căror stîlpi și grinzi sînt sculptate și crestate cu aceeași măestrie și gust. Intervin însă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

firește schimbări legate de perfecționarea uneltelor și de nivelul crescut al cunoștințelor. Uneori, crestăturilor noi lucrate cu rigla, echerul sau compasul le lipsește căldura și farmecul celor lucrate cu mîna liberă. Totuși, chiar în aceste cazuri, se menține aceeași măsură în repartizarea decorului precum se

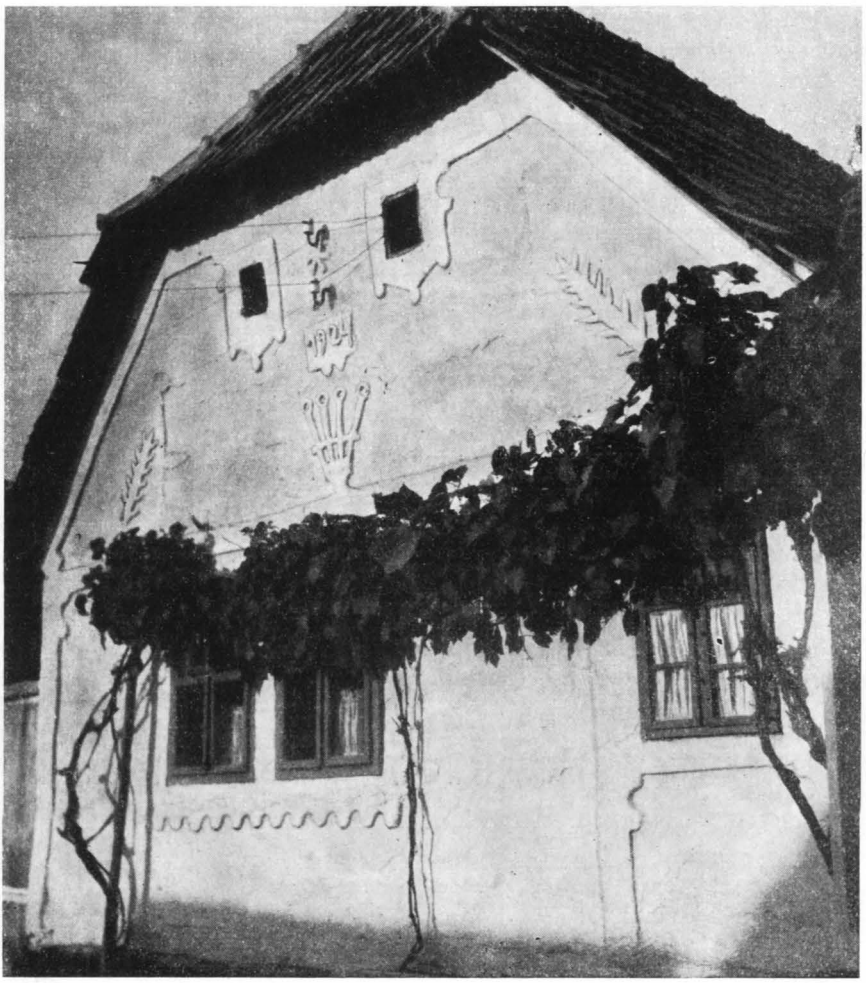


Fig. 23. — Stucatură veche pe fațada unei case din Țara Bihariei

menține și predominanța motivelor geometrice. Zonele în care continuă vechea tradiție a crestăturilor sînt cele care au cunoscut o deosebită înflorire a acestui gen și în trecut: nordul Olteniei, nordul Moldovei, Maramureșul, Ciucul.

3. *Tăieturi. a)* O primă categorie de tăieturi este cea veche realizată pe bucăți de lemn plane și subțiri. Restrînsă ca domeniu de aplicare ea se întîlnește la împodobirea a două elemente: pălimarul caselor vechi și la așa-numiții « ciocîrlani ».

Pălimarul caselor vechi de pe valea Bistriței și din Argeș-Muscel este construit din scînduri scurte de fag crăpate cu barda și uneori trase la cuțitoaie. Bucățile de scîndură, înalte de 20—50 cm și late cam de 20 cm, sînt încrestate prin tăietură, cel mai ades în partea lor de sus. Crestăturile sînt simple, constînd în unghiuri și arcuri de diferite deschideri. Puse una

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lîngă alta, bucăţile de scînduri crestate dau impresia unui decor ajurat. Crestăturile sînt făcute cu cuţitul sau cuţitoaia (o lamă de oţel lungă de 30 cm prinsă în două mînere scurte de lemn la cele două capete).

«Ciocîrlani» este numele dat în Gorj ultimului rînd de şindrilă de pe coama caselor, pus în aşa fel încît să treacă peste linia de unire a celor

Fig. 24. — Stucatură nouă policromă pe faţada unei case din Ţara Bihariei

două ape mari. Partea şindrilelor care depăşeşte această linie este crestată cu cuţitul sau cuţitoaia. Varietatea formelor de crestături ale ultimului rînd de şindrile este foarte mare. Este crestată atît şindrila de brad (cel mai frecvent), cît şi cea de fag sau stejar. Datorită acestor crestături, coama casei este terminată cu un rînd continuu de decor ajurat ce pare, din cauza subţirimii materialului în care este realizat, o dantelă delicată. Cea mai mare răspîndire îl are acest sistem ornamental în Gorj, unde aproape nu există casă fără ciocîrlani, completînd decorul aplicat pe celelalte elemente arhitectonice ale casei. Crestarea ultimului rînd de şindrilă se întîlneşte şi în Muntenia, mai rar însă. În Moldova de obicei ciocîrlanii nu merg de la un capăt la altul al coamei, ci sînt aşezaţi în trei grupe: unul central alcătuit din 2—4

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bucăți de draniță (șindrilă mare) crestată și două grupe laterale marcînd extremitățile coamei. În timp ce în Gorj ciocîrlanii formează un șir uniform de aceleași figuri repetate, în Moldova, mai ales în regiunea Suceava, dar și pe valea Bistriței, cele trei grupe sînt constituite din forme diferite așezate simetric. În Transilvania acest fel de ornamentație este mai rar folosit.

Fig. 25. — Stucatură deasupra unei porți din Mărginimea Sibiului

b) A doua categorie o constituie așa-numitul traforaj. Numele dat de obicei acestei tehnici ornamentale —« traforaj » — deși nu este folosit de țărani, are avantajul scurtimii evitînd parafraza « scîndură tăiată cu ferestrăul » și în același timp suplinește lipsa unui termen local. De aceea îl vom folosi.

Legată de apariția și răspîndirea în mediul rural a ferestrăului de mînă pentru tăiat lemnul, această tehnică ornamentală este o apariție relativ recentă în arhitectura populară romînească. Primele elemente traforate apar la case țărănești spre sfîrșitul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea. Marea răspîndire a traforajului a avut loc însă de-abia după primul război mondial. Astăzi putem spune, fără a greși, că traforajul s-a generalizat și a devenit, pentru unele regiuni, sistemul ornamental dominant. Peste tot traforajul a înlocuit vechile tehnici ale crestăturilor în lemn. Acum, casele nu se mai construiesc din cununi de bîrne lungi pînă la 10 sau 12 metri, ci din bucăți de lemn scurte prinse în tehnica numită a amnarelor. Chiar în zone de munte, cum ar fi Valea Bistriței de pildă, tehnica îmbinării în « șoș » sau în amnare este azi foarte răspîndită.

Cauza rapidei înfloriri a traforajului constă în înlesnirea tehnică pe care o oferă. Tăiatul cu ferestrăul al unei scînduri subțiri este o operație mult mai ușoară decît cioplirea sau crestarea grinzilor groase de stejar. Crestarea elementelor destinate să împodobească fațada unei case vechi de stejar putea să dureze timp de cîteva luni, în timp ce traforatul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

scîndurilor decorînd o casă nouă, chiar atunci cînd ornamentaţia este abundentă, ia cam o săptămînă sau zece zile de lucru.

Acestea sînt cauzele care au contribuit la răspîndirea traforajului.

Fig. 26. — Stucatură nouă colorată pe faţada unei case din Ţara Bihariei

El reprezintă în fond soluţia decorativă la care au recurs meşterii-ţărani, atunci cînd nu au mai avut posibilitatea să folosească tehnica crestăturilor. De multe ori am avut prilejul să vedem că înlocuirea crestăturilor prin traforaj se făcea element cu element. Deseori scîndura traforată de sub streaşină imită întru totul profilul crestat al vechiului fruntar masiv. De asemenea pălimarul crestat în scîndură de fag este înlocuit cu scîndură de brad tăiată cu ferestrăul, după cum şi ţeapa sculptată de pe casă cedează locul « boldurilor » traforate.

Pentru a putea aprecia valoarea acestui gen de ornamentaţie, trebuie să remarcăm că prin natura materialului utilizat — scîndură de brad — elementele traforate nu reprezintă niciodată elemente constructive ale casei, aşa cum era cazul stîlpilor sau grinzilor crestate. Traforajul reprezintă un gen

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ornamental pur decorativ, ce se aplică pe construcție fără să intre în structura ei constructivă.

Pe de altă parte ornamentica traforajului utilizează pe scară largă

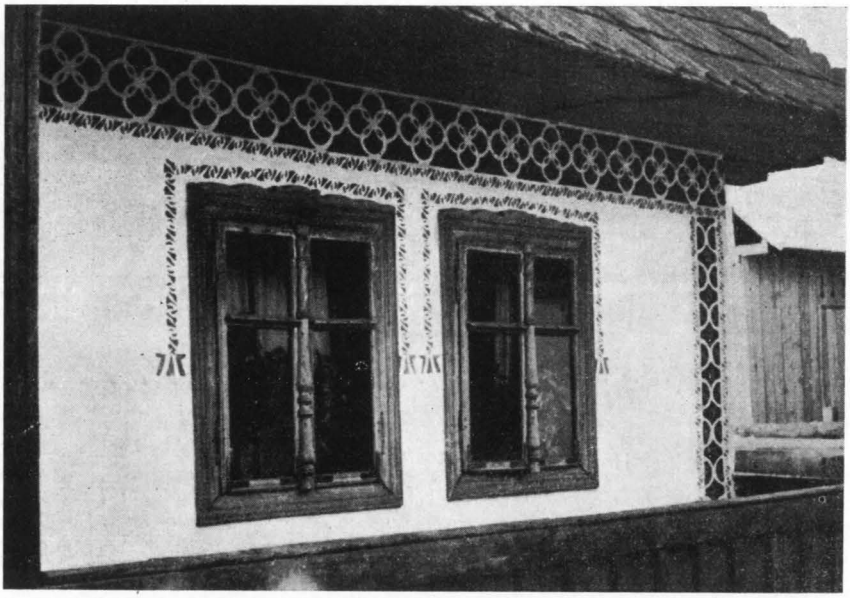


Fig. 27. — Zugrăveală cu șablon la o casă din regiunea Suceava

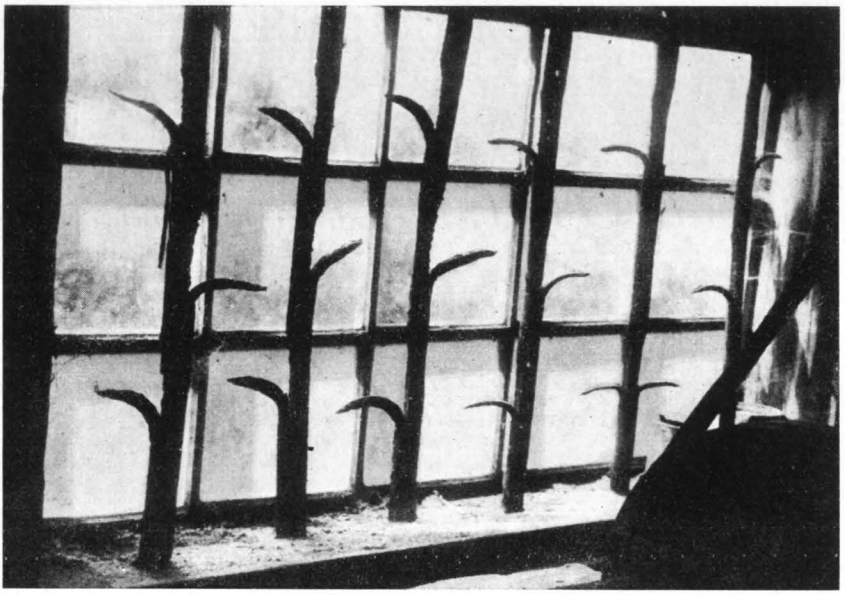


Fig. 28. — Zăbrele de fier bătut la o casă din regiunea Suceava

șablonul, lucru ce mărește viteza de realizare a decorului dar scade în același timp valoarea sa artistică. Șablonul limitează desfășurarea fanteziei creatoare a meșterului silindu-l să urmeze liniile trasate cu creionul sau să copieze

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

conturul unei piese deja executate, răpind prin aceasta și farmecul căutărilor și pe cel al improvizației. În domeniul crestăturilor, meșterul avea desigur în minte forma generală a stîlpului ca și decorul pe care vroia să-l realizeze,

Fig. 29. — Poartă din tablă cu motive conturate prin perforare, în Țara Bihariei

dar în timpul lucrului putea introduce modificări și elemente noi care făceau din fiecare piesă un unicat.

Traforajul se așază ca decor în cele mai diferite părți ale casei. În zona Botoșanilor, scînduri lungi traforate se pun pe coama casei, ca un fel de înlocuitor al ciocîrlanilor de șindrilă. Boldurile (numite și țepe) se fac și ele din scîndurele traforate. Sub streșini, paziile traforate așezate uneori pe două sau trei rînduri, înconjură casa pe toate laturile, dovedind și prin aceasta ieftinătatea și ușurința de realizare a decorului. Dimpotrivă, în domeniul crestăturilor nu se întîlnesc niciodată grinzi crestate pe toate patru laturile casei. Între stîlpii prispei se desfășoară o decorație amplă sub formă de legături late traforate ce seamănă uneori cu arcade. Cînd nu există aceste scînduri de legătură, capul stîlpilor poate fi împodobit cu cîte două console laterale traforate, tot în formă arcuită. În sfîrșit pălimarul poate fi traforat în întregime.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În general se observă tendința de a folosi tăieturi tot mai complicate. La exemplarele dinspre începutul secolului al XX-lea proporția între plinuri și goluri era în favoarea plinurilor, pe fondul plin al scîndurii detașîndu-se

Fig. 30. — Casă nouă din regiunea Ploiești

desenele tăieturilor. La exemplarele noi situația este inversă: fond pare a fi golul în care sînt înscrise desenele subțiri ale plinurilor.

Am spus că traforajul s-a răspîndit foarte mult în ultimele trei decenii. El poate fi întîlnit în toate regiunile țării, în proporții diferite. Există însă cîteva zone în care decorul traforat ajunge la adevărate forme de exuberanță ornamentală. Una din aceste zone este cea din jurul Tîrgu-Neamțului și Crăcăoanilor. Aci traforajul se caracterizează prin marile suprafețe ale golurilor mărginind firave porțiuni pline. Motivele ornamentale sînt cele vegetale: vreji, flori, frunze. Delicatețea tăieturilor se profilează pe peretele alb al caselor, împodobindu-l cu un al doilea rînd de decor, umbra proiectată de lumina soarelui reproducînd aidoma desenul traforat. Boldurile traforate sînt foarte mari, atingînd pînă la 1,50 m înălțime, iar uneori sînt formate de întretăierea a două planuri perpendiculare. În ansamblul lor casele din această zonă lasă adesea impresia unei supra-abundențe decorative.

În Subcarpații Munteniei, în special pe valea Prahovei, Drajnei, Buzăului, întîlnim de asemenea o mare înflorire a traforajului. Caracteristică pentru această zonă este aplicarea traforajului pe un fond de scînduri. Varietatea de forme și motive este extraordinară: motive geometrice ca rozetele de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

diferite tipuri stau alături de motive vegetale și de întruchipări de animale fantastice. Efectul este mărit prin vopsirea traforajului în diferite culori. Fațadele și frontoanele foișoarelor sînt literalmente acoperite de traforuri, producînd impresia unei decorații de fast oriental [1].

Sistemul traforajului aplicat se practică și în zonele Argeșului și Muscelului, cu mai multă sobrietate însă. Balustrada caselor de pildă este decorată cu un rînd sau două de ocnițe realizate prin suprapunerea de stinghii subțiri traforate pe un fond de scînduri.

În Dobrogea se observă folosirea în scop decorativ a pozitivului și negativului scîndurilor tăiate. Paziile, spre exemplu, sînt făcute prin alăturarea contrară a celor două părți de scîndură traforată, plinul convex al uneia corespunzînd plinului concav al celeilalte, alternînd cu aceeași situație de opoziție a golurilor [2].

În sudul Munteniei, cu deosebire în regiunea București, se remarcă un interesant fenomen de trecere a motivelor de pe vechile stucaturi, în sistemul ornamental al traforajului. Aceasta este evident nu numai în geometrismul dominant al vechilor stucaturi transmis traforajului, ci și în felul de organizare a decorului sub forma de panouri extinse în suprafață. În traforaj acest lucru s-a realizat prin așezarea de scînduri late între stîlpi apropiați (30—40 cm) [3].

Traforajul este folosit în toate zonele Transilvaniei, fiind aplicat de predilecție pe pălimar și pe porți. Nicăieri în Transilvania însă, nu pot fi văzute case la care toate elementele constructive să fie însoțite de decor traforat, așa cum ele se întîlnesc în Moldova sau Muntenia.

Marea răspîndire a traforajului se datorește și faptului că, pe lîngă împrejurările amintite mai sus, aplicarea lui se poate face pe case construite din orice material. El apare nu numai în zonele în care lemnul mai constituie materialul de construcție principal, ci și în acele zone în care casele se făceau din chirpici, pămînt bătut, ori la casele de azi cu pereți de cărămidă.

4. *Folosirea însușirilor naturale ale lemnului.* O ultimă modalitate a decorului arhitectonic de lemn este cea care folosește însușirile naturale, de structură și culoare ale diferitelor esențe.

Prin așezarea șindrilei în rînduri alternative diferit orientate, se obține un joc de lumină vizibil de la mari distanțe, pe acoperișurile caselor din Maramureș, Suceava, Buzău sau Mărginime. Uneori, în regiunile Suceava și Bacău, se realizează adevărate ornamente triunghiulare sau dreptunghiulare prin folosirea direcției diferite a fibrelor bucăților de șindrilă.

Același procedeu, combinat însă cu crestături, se aplică și la decorarea vechilor uși de intrare în casă din Oltenia, Muntenia și Moldova. Ușile sînt făcute dintr-un fond de scînduri mari, așezate vertical, pe care se bat plăcuțe mici de formă dreptunghiulară, rombică, trapezoidală, uneori încrestate. Plăcuțele sînt divers orientate, așa încît razele de lumină sînt reflectate în două sau mai multe direcții.

---

[1] Fl. Stănculescu, Ad. Gheorghiu, P. Stahl, P. Petrescu, *Arhitectura Populară Românească, Regiunea Ploiești*, Editura Tehnică, 1957, p. 66—67.

[2] Fl. Stănculescu, Ad. Gheorghiu, P. Stahl, P. Petrescu, *Arhitectura Populară Românească, Dobrogea*, Editura Tehnică, 1957, p. 96.

[3] Fl. Stănculescu, Ad. Gheorghiu, P. Stahl, P. Petrescu, *Arhitectura Populară Românească, Regiunea București*, Editura Tehnică, 1958, p. 66.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În sfîrșit, într-un mod asemănător sînt dispuse și scîndurile mai lungi de stejar, fag sau brad, formînd « pondila » (tavanul) caselor din Gorj, Vîlcea, Muscel, Buzău și din unele zone din Moldova și Dobrogea. Afumate de vreme, scîndurile pondilei au reflexe diferite după direcția în care sînt așezate.

II. DECORUL CU APLICAȚII DE TENCUIALĂ

Această categorie de decor are o răspîndire relativ mică, acoperind cîteva zone precis delimitate în unele regiuni ale țării. Nelegată strict de un anume material de construcție, ea apare și pe casele de lemn și pe cele de pămînt sau cărămidă. Singura limitare impusă este cea determinată de prezența tencuielii, știut fiind că există în țara noastră regiuni în care lemnul construcțiilor este aparent (nordul Moldovei, unele zone din Munții Apuseni, Hunedoara, Banat), pe care firește nu se poate aplica acest decor.

Ca și în cazul scîndurilor tăiate cu ferestrăul pentru care se folosește termenul de traforaj, și pentru acest fel de decor se utilizează denumirea mai scurtă de « stucatură ».

Reliefurile sînt lucrate uneori din același material ca și restul tencuielii casei, adică din lut și pleavă, sau, la cele mai noi, din amestec de var, nisip, ciment. Alteori însă, în special la casele vechi, relieful era executat dintr-un amestec în care intrau, pentru a da mai multă soliditate, cîlți de lînă, resturi de cînepă meliță sau paie mărunțite și pleavă.

Vechimea decorului în stucatură este relativ mare în unele regiuni. Se cunosc exemplare care sînt contemporane cu unele din cele mai vechi decoruri relizate în lemn crestat. Aceasta este adevărat mai ales pentru sudul și o parte din centrul Munteniei, în care Vlașca, Ilfovul, sudul Muscelului, Dîmboviței și Prahovei prezintă unele din cele mai interesante exemplare de stucatură. În aceste zone stucatura este organizată sub forma unor panouri dreptunghiulare care acopăr mai ales părțile laterale ale fațadei sau formează ancadramente în jurul ferestrelor. Ornamentica acestor panouri este alcătuită din motive geometrice: rozete, cruci, romburi, triunghiuri, X-uri, puncte, linii frînte. Sînt frecvente însă și stilizări de vase de flori și de păsări care deseori amintesc pajurile heraldice. Uneori sînt lucrate în relief și numele proprietarului casei precum și anul construcției [1]. Motivele florale sînt foarte rare în stucatura veche.

De cele mai multe ori stucaturile sînt albe, efectul fiind numai unul de relief, implicînd un joc de umbre și lumini. Într-o epocă mai tîrzie, sfîrșitul secolului al XIX-lea, a intervenit și culoarea, motivele fiind vopsite în diferite tonuri.

Este greu să ne pronunțăm asupra epocii de apariție a acestui gen decorativ. De obicei se pune în legătură stucatura țărănească din jurul Bucureștilor și a vechilor orașe muntenești din nord, cu ornamentele în relief de pe Biserica Fundenii Doamnei și de pe unele case de negustori bogați din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, locuind în orașele pomenite. Între cele două domenii este o legătură, dar trebuie să amintim în același timp că pe cînd stucaturile de pe casele negustorești și de pe Biserica Fundenii

[1] Fl. Stănculescu, Ad. Gheorghiu, P. Stahl, P. Petrescu, *op. cit.*, passim.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Doamnei au un caracter vădit oriental, motivele ornamentale fiind aproape exclusiv florale (lăsăm de o parte reprezentarea palatelor de pe zidurile Bisericii Fundenii Doamnei, ca fiind un caz unic), stucatura țărănească veche folosește aproape exclusiv decorul geometric. Această împrejurare ne îndreaptă spre o altă origine. Poate că nu este fără temei presupunerea că stucatura de pe casele vechi să fie o transpunere a decorului de pe bordeiele de tip romanațean, preexistente și în sudul Munteniei. Pentru această ipoteză pledează atît natura motivelor geometrice identice în amîndouă cazurile (motivele executate în tencuială reprezintă evident o reproducere a tehnicii crestăturilor specifice lemnului) cît și același fel de compoziție în mari panouri patrulatere, prezent de asemenea în ambele cazuri. Datorită unor anumite împrejurări social-economice, ieșirea din bordeie s-a petrecut mai devreme în Muntenia (prima jumătate a secolului al XIX-lea). Întîrzierea acestui proces în Oltenia trebuie pusă și pe seama existenței și persistenței mai îndelungate în acea provincie a proprietății latifundiare boierești , care după cum se știe și-a păstrat acolo mai pregnant caracterul feudal pînă la marea reformă agrară de după 23 August 1944. Părăsind bordeiele cu fațada de lemn crestat, țăranii din Muntenia și-au făcut case și le-au împodobit cu aceleași motive, dar transpuse în tehnica la modă în acea epocă. În timp însă ce clasa suprapusă introduce în stucatură decorul de factură orientală, țărănimea și-a exprimat preferința pentru vechiul decor local geometric pe care-l cunoștea atît de bine de pe grinzile bordeielor. La vremea ieșirii din bordeie în Oltenia, petrecută după cum știm mult mai tîrziu (sfîrșitul secolului al XIX-lea — începutul secolului al XX-lea), oamenii au recurs la decorul la modă pe atunci, anume la mulajele de stil neo-clasic și la traforaj, răspîndite azi în sudul Olteniei. Aceasta este și explicația pentru care în Oltenia nu întîlnim stucatura albă de tip vechi.

O a doua zonă în care stucatura veche apare foarte des este Țara Bihariei. Organizarea compozițională este însă alta: motivele sînt dispuse izolat pe fațada îngustă a casei așezată spre stradă. Uneori formează rame în jurul ferestruicilor mici de la pod și al celor două ferestre mari. Motivele cele mai frecvente sînt: ramura de brad stilizată, vasul cu flori, rozeta, motive geometrice mărunte și un motiv specific acestei zone alcătuit dintr-un mănunchi de patru sau cinci raze tăiate de un arc de cerc la bază. Și în această zonă, stucatura veche este albă, iar cea mai nouă este colorată.

În sudul Transilvaniei, în Țara Hațegului și Mărginime, precum și în Banat, s-a răspîndit sub influența arhitecturii săsești și șvăbești, o ornamentație în relief inspirată după decorul fațadelor baroce ale caselor din orașele Transilvaniei: frize și cornișe dezvoltate, ancadramente bogate [1].

Am amintit deja ornamentația în relief din sudul Olteniei, cu deosebire în zona Romanaților, unde la multe case sînt copiate coloane clasice cu capiteluri realizate în mulaje.

Stucatura continuă să fie și azi un gen decorativ frecvent folosit în arhitectura populară. Ea a fost adaptată însă cerințelor caselor noi. În regiunea București, de pildă, nu se mai acoperă pereții cu panouri mari de tencuială în relief, ci ornamentele sînt dispuse în benzi mai înguste sub streașină, în jurul ferestrelor, sau acoperă colțurile casei, formînd falși

[1] Fl. Stănculescu, Ad. Gheorghiu, P. Petrescu, P. Stahl, *Arhitectura Populară Românească, Regiunea Hunedoara*, Ed. Tehnică 1956.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pilaștri angajați. În Țara Bihariei unde s-a încetățenit sistemul de a împărți fațada caselor noi în două sau trei registre orizontale colorate diferit, motivele tradiționale de stucatură s-au adaptat și ele liniei moderne, cum s-a întîmplat de pildă cu vechiul motiv al glastrei cu flori din figura nr. 26.

III. CULOAREA CA DECOR

Generală în trecut și dominantă azi în arhitectura populară românească este culoarea albului de var. Deseori însă s-a obișnuit ca spre temelia caselor să se tragă un brîu colorat al cărui scop practic este evident. Se pot observa anumite preferințe regionale pentru diferite culori. În Moldova este frecvent brîul siniliu, dar apar des și brîurile de culoare roșiatică și ocru. În Transilvania se folosește de asemenea albastrul pentru vopsitul soclurilor din Mărginime sau Năsăud. În Țara Lăpușului este evidentă preferința pentru galben. În unele părți din Banat soclul este vopsit în negru.

Case vopsite în întregime se întîlnesc numai în Transilvania, ca urmare a influenței arhitecturii săsești. Sînt cunoscute culorile pastel: verzui, roz, albastru deschis, galben, în care sînt zugrăvite casele din Țara Hațegului, din Mărginime, din Țara Bihariei, din multe zone bănățene.

Nu-i mai puțin adevărat însă că decorația colorată pătrunde din ce în ce mai mult și în alte regiuni. Unul din exemple îl constituie regiunea București și sudul regiunii Craiova, unde majoritatea caselor construite în ultimii zece-cincisprezece ani sînt viu colorate în mai multe tonuri: fondul gri, roșu sau verde, ancadramentul ferestrelor galben, lemnăria vopsită în verde. Sub influența așa-zisului calcio vecchio din orașe, au apărut și la țară case cu pereții acoperiți de pete în relief plat colorate divers. Se folosește din ce în ce mai mult și tehnica șprițuirii cu culoare.

O variantă aparte de decor colorat o constituie zugrăveala cu șablon utilizată în centrul regiunii Suceava. Sînt în acea parte a țării cîteva sate cunoscute pentru frumoasele lor zugrăveli: Sf. Ilie, Iaslovăț, Arbora. Zugrăveala multicoloră, reprezentînd ghirlande de flori sau șiruri de motive geometrice asemănătoare celor de pe cusături, este plasată în partea de sus a pereților, sau în jurul ferestrelor.

În sfîrșit, există cazuri izolate în care sînt reprezentate pe pereți, scene de vînătoare sau peisaje romantice luate din cărți poștale, precum și portrete de personaje celebre (ex. Mihai Viteazul în sate din Transilvania).

Culoarea este puțin folosită în interiorul caselor țărănești. Cel mai adesea este întrebuințată la vopsirea cuptoarelor și sobelor, pereții rămînînd îndeobște albi.

IV. DECOR REALIZAT ÎN ALTE MATERIALE

1. *Ceramică.* În arhitectura populară românească, ceramica a fost foarte puțin utilizată. Singurul exemplu care poate fi dat este cel al «țepelor» sau «băsicilor» de ceramică împodobind capetele coamei acoperișurilor în cîteva zone din Muntenia: Argeș, Muscel, Buzău. În Buzău se folosesc și

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

azi astfel de băşici executate în satul de olari Calvini-Olari. Ele seamănă unor vase mari, rotunde, ascuţite sau terminate cu o pasăre în vîrf, şi au un fel de picior deschis care se pune peste bucata de lemn ce iese de sub învelitoarea de şindrilă. În muzeele noastre se află cîteva exemplare frumoase de ţepe împodobite cu ornamente în relief. Un astfel de exemplar se mai află şi azi încă la o veche casă din Bucureşti.

Ca decor arhitectonic interior, ceramica este utilizată sub forma cahlelor, cu deosebire în Transilvania. Problema cuptoarelor şi hornurilor îmbrăcate în cahle nu poate fi însă prezentată în cadrul acestui articol.

2. *Metal.* Metalul este şi el foarte puţin folosit în decorarea caselor ţărăneşti. Unele balamale şi clanţe de uşi frumos lucrate din fier bătut, o serie de zăbrele şi gratii, precum şi cuiele ţigăneşti cu flori mari ce împodobesc uşile gorjeneşti, sînt singurele elemente de decor de acest gen.

Tabla a fost folosită în trecut pentru confecţionarea unor ţepe de acoperiş, mai ales în Moldova şi Oltenia.

Un exemplu recent de folosire a tablei în scopuri decorative îl constituie porţile împodobite prin motive conturate prin perforare, construite în anii din urmă în satele din Ţara Bihariei.

3. *Piatra.* În arhitectura populară românească piatra nu se foloseşte în scopuri decorative. De altfel şi ca material de construcţie piatra nu serveşte decît la edificarea soclurilor. Numai în cîteva zone piatra pentru socluri este prelucrată sub formă de piatră de talie: unele sate din preajma Huşilor, valea Trotuşului, dealurile Istriţei-Buzău, valea Olteţului, munţii Măcinului din Dobrogea, zona Abrudului.

Aceasta nu înseamnă că nu au fost meşteri capabili să prelucreze artistic piatra. Avem admirabile cruci de piatră cioplită, iar ornamentele de piatră de la marile monumente religioase vechi dovedesc că avem chiar o frumoasă tradiţie în această direcţie. Prelucrarea pietrei este însă costisitoare şi a constituit totdeauna un lux pe care în trecut ţăranii nu-l puteau plăti.

Prezentarea decorului arhitectonic a dat, credem, o privire de ansamblu asupra modalităţilor de împodobire a casei ţărăneşti vechi şi noi.

Varietatea şi frumuseţea categoriilor ornamentale folosite de popor poate să constituie o bogată sursă de inspiraţie pentru arhitecţii care au azi posibilitatea să folosească din plin tot ce este mai valoros în tradiţiile artei populare, pentru decorarea numeroaselor construcţii ce se înalţă pe tot cuprinsul ţării.

ОРНАМЕНТ В РУМЫНСКОЙ НАРОДНОЙ АРХИТЕКТУРЕ

РЕЗЮМЕ

Разнообразие и красота румынской народной архитектуры известны как широкой публике, так и специалистам. Орнамент присущ и самым скромным видам жилища прошлых веков.

В настоящей работе авторы предлагают классификацию и зонирование главнейших орнаментальных систем, используемых при постройке крестьянских домов, а также указывают на изменения, происшедшие в этой области. Архитектурный орнамент, как и другие виды народного творчества, развивался со временем в связи с изменениями стройматериалов и соответствующей техники строительства,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

а также планирования крестьянских жилищ, то есть с развитием народного зодчества в целом. Это развитие представляет собой непрерывный процесс, отражающий изменения экономических условий и общественных отношений, определяющих способ строительства жилищ.

Правильную оценку развития архитектурного орнамента трудно дать вследствии того, что сохранились лишь немногочисленные памятники прошлых веков и документальные сведения относительно этой отрасли.

Типы орнамента представлены в связи с материалом и техникой, а также показано их место в постройке, их новые формы в современном строительстве и их территориальное распространение.

Авторы характеризуют декоративные мотивы каждого типа, не раскрывая его происхождения и значения в прошлом, поскольку это является предметом другой работы.

Порядок описания орнамента следующий: I. Деревянный орнамент: 1. резьба; 2. насечки; 3. надрезы; 4. использование природных свойств цвета и строения дерева. II. Орнамент, образуемый рельефом штукатурки. III. Цвет в качестве орнамента. IV. Орнамент из других материалов: 1. керамики; 2. металла; 3. камня.

LE DÉCOR DANS L'ARCHITECTURE POPULAIRE ROUMAINE

RÉSUMÉ

La diversité et la beauté du décor dans l'architecture populaire roumaine sont bien connues, du grand public comme des spécialistes. Cette décoration est présente jusque dans les plus modestes demeures des époques passées.

Les auteurs se sont attachés, dans leur étude, à classifier et à répartir en zones géographiques les principaux systèmes décoratifs utilisés dans les constructions paysannes, tout en indiquant les transformations qu'ils ont subis. A l'instar des autres domaines de l'art populaire, la décoration architecturale a évolué en fonction des matériaux de construction utilisés et des moyens techniques de chaque époque, en fonction aussi des modifications apportées au plan des demeures paysannes, autrement dit, en fonction de la transformation de l'architecture populaire dans son ensemble. Cette transformation constitue donc un processus continuel et reflète les changements des conditions économiques et des relations sociales, qui déterminent la manière dont les hommes construisent leurs maisons.

Suivre l'évolution du décor architectural est néanmoins une tâche qui se heurte à certaines difficultés, du fait du nombre restreint des monuments légués par le passé et de la rareté des informations documentaires touchant à ce domaine.

Les différents genres de décoration nous sont présentés en fonction des matériaux et de la technique utilisés. Les auteurs indiquent la place qu'occupent ces décors dans le cadre même de la construction, ainsi que leur répartition territoriale et les formes nouvelles qu'ils revêtent dans les constructions actuelles. Ils font en outre une caractérisation des motifs ornementaux propres à chaque genre, sans néanmoins aborder le débat de leur origine ou leur signification par le passé, thème qui fera l'objet d'une étude ultérieure.

Les divers genres de décoration sont présentés dans l'ordre suivant:

I. Décoration sur bois: 1, sculpture; 2, encoches; 3, entailles; 4, utilisation des qualités naturelles de couleur et de structure du bois; II. Les reliefs en crépi; III. La couleur IV. Décoration réalisée au moyen d'autres matériaux: 1, céramique; 2, métaux; 3, pierre.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TENDINȚE ȘI ORIENTĂRI ÎN PICTURA ROMÎNEASCĂ DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA*

de RADU BOGDAN

I

Către ultimul sfert al veacului al XIX-lea, în pictura romînească modernă[1] se produce o înnoire. Cîteva decenii de laborioasă activitate îi schițaseră un contur, îi creaseră o imagine. Imagine încă palidă, încă prea puțin de sine stătătoare, deja sortită schimbării. Lecca, Rosenthal, Tăttărescu, Aman, tot oameni călătoriți și trecuți prin academiile de arte frumoase, hrăniți de un ideal patriotic și părtași ai acelei cauze revoluționare care-și încearcă triumful în 1848, îi consacraseră picturii noastre moderne dreptul la existență; ea se afirmase, pătrunsese în conștiințe, își asigurase continuitatea: în 1860 și 1864 luau ființă în Principatele de curînd unite primele instituții de învățămînt artistic superior. Cu toții însă — Aman încununînd cu strălucire efortul generației care-l precedase — nu fac decît să pregătească climatul favorabil momentului următor. Nici n-a apucat bine să se înjghebeze o nouă tradiție, abia s-a descătușat pictura din hieratismul zugrăviturilor bisericești, că și încep să se facă simțite tendințele unei noi orientări, mai hotărît îndreptată spre realitate, mai profundă în voința ei de a o reprezenta. Cel care o proclamă e Nicolae Grigorescu; cel care, împreună cu el, și adesea depășindu-l, o ridică pe cele mai înalte culmi ale desăvîrșirii, este Ion Andreescu. Apăruți după deschizătorul de drum și harnicul organizator care a fost Theodor Aman, ambii ocupă în pictura romînească locul celor sortiți să-și imprime pecetea pe secol.

Cîtă vreme idealurile de la 1848 au corespuns intereselor burgheziei și chiar și după înăbușirea revoluției — în perioada pregătirii Unirii și în timpul domniei lui Cuza — pictura romînească avea să tindă spre compoziția

---

* Studiul de față constituie — în liniile lui principale — capitolul introductiv al monografiei științifice *Ion Andreescu* pregătite de autor în cadrul Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R.

[1] Considerăm — așa cum rezultă și din *Scurta istorie a artelor plastice în R.P.R.*, vol. II, Buc., 1958, apărut sub îngrijirea acad. prof. G. Oprescu — că pictura noastră modernă începe o dată cu desăvîrșirea procesului de trecere de la vechea pictură bisericească de icoane și frescă, de origine slavo-bizantină, la pictura laică, de șevalet, de origine apuseană, desăvîrșire care are loc în primele decenii ale veacului trecut. Precizarea ni s-a părut necesară spre a diferenția și clarifica sensul noțiunii de *pictură romînească modernă*, în raport cu accepțiunea pe care i-au dat-o uneori alți autori, socotindu-l fie pe Theodor Aman, fie pe Nicolae Grigorescu, fie pe Ștefan Luchian, drept întîiul pictor modern romîn.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

istorică și portretul semnificativ, ca singure genuri socotite capabile să transmită un mesaj patriotic. Minți luminate, din generația luptătoare, în care nu se stinseseră încă vechile idealuri, oameni care jucau un rol activ în destinele culturale ale țării, un Mihail Kogălniceanu, Dimitrie Bolintineanu, doctorul

Fig. 1.—Edouard Picot (1786—1868): Cucerirea Calais-ului de către Ducele de Guise
Galeria Palatului Versailles
(Ulei pe pînză)

Nicolae Kretzulescu, încurajau această pictură purtătoare de idei; însăși crearea Școalelor de arte frumoase la Iași și la București, fusese mărturia unei prețuiri arătată nobilei misiuni a artistului cetățean. Dar, prin concepția care îi stătea la bază, programul celor două școli — inspirat de modelul instituțiilor similare din Apus — avea să însemne în același timp un spor și o limită: academismul stimula pictura de idei subordonîndu-i discipline menite s-o promoveze, și tot el închina aceleași discipline idealului neoclasic de frumusețe și normelor sale rigide. Cu toate că Aman personal, prin compozițiile pe care le prezenta la Expozițiile artiștilor în viață, dădea cu consecvență exemplul unei conștiințe civice alegîndu-și subiecte din istoria poporului romîn, elevii Școlii, Henția, Mihail Ștefănescu, Mirea, obțineau distincții cu lucrări de cea mai pură esență academică.

Din Parisul îndepărtat unde-și făcuse ucenicia și unde contactul cu revoluționarii romîni exilați îi păstrase vie flacăra crezului pașoptist, Aman

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se întorsese stăpîn pe un meșteșug cum la noi nu mai dovediseră alții. Repurtase succese, cîștigase prestigiu. Numai că în Franța celui de-al doilea imperiu, a cărui burghezie se temea de revolta proletariatului, spiritul revoluționar încetase de mult să însufleţească atelierele corifeilor oficiali ai artei, așa cum

Fig. 2. —Theodor Aman (1831—1891): Bătălia de la Călugăreni *(detaliu mural)*
Muzeul Theodor Aman
(Ulei cu ceară, pe tencuială, înălț. 153 cm)

însufleţise cîndva atelierul lui Jacques Louis David. Elevii acestuia, iluștri reprezentanți ai unei picturi istorice în plină decadență, practicau o artă cuminte, minuțioasă și rece, cu respectul acelui « bon ton » cultivat în saloanele înaltei societăți. Un Drolling și Picot, la care proaspătul vlăstar de mică boierime învățase, fuseseră preferați de el tocmai pentru că se bucurau de sprijinul binevoitor al oficialității. Nici o mirare că ambițiosul tînăr, stăpînit de simțăminte patriotice și torturat de obsesia gloriei [1], se îndrep-

[1] Pentru definirea uneia din trăsăturile de caracter ale lui Th. Aman în această epocă, trăsătură de care fără îndoială că nu e străină orientarea sa spre pictura academică oficială, ni se par semnificative următoarele rînduri extrase din ciorna unei scrisori (în limba franceză) către fratele său Alexandru, datînd probabil din ianuarie 1853: « Dragă frate, e un adevărat supliciu să ai ambiție. E un lucru care mă obsedează într-una, mă îmbolnăvește, mă ucide. Știu bine că totul nu e decît vanitate, dar la urma urmei ce vrei? Și mai e și *îndoiala* care nu-ți dă pace. *Gloria e poi morire.* (Sublinierile aparțin originalului. Vezi « Dosarul Aman » păstrat la Secția de manuscrise a Bibliotecii Academiei R.P.R.).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tase către acele nume care — o dată întors în ţară, în mijlocul prejudecăţilor de clasă şi al ignoranţei generale — puteau să-i ofere garanţia unei recunoaşteri. Sub impulsul participării directe la evenimente, receptiv la îndemnurile unui Bălcescu, cunoscător al ideilor lui Prudhon, influenţat de poeziile lui Bolin-

Fig. 3.—Gheorghe Tăttărescu (1818—1894): Ţărancă cu snopul
Muzeul de artă al R.P.R. — Galeria naţională
(Ulei pe pînză, 93×73,5 cm)

tineanu, Alecsandri, Cretzianu, Bolliac, atras de nuvela lui Negruzzi şi înarmat cu o vastă cultură vizuală (nu rămăsese indiferent în faţa pînzelor lui Rubens, Velasquez şi Watteau, contemplate la Louvre şi nici a picturilor lui Courbet expuse la Salon), Aman a izbutit uneori să înfrîngă tutela preceptelor academice. Tematica lui nu este aceea a unui academist. Spre deosebire de mai vîrstnicul Tăttărescu — artist format la Roma, în atelierele Academiei di San Luca, autor al portretului lui Bălcescu dar şi al biblicului *Agar în deşert* — el nu s-a lăsat ispitit de legendele religioase sau de miturile antichităţii: a preferat temele vii, imaginile realităţii concrete şi, revizuindu-şi ideile din tinereţe, a privit cu mai multă înţelegere chiar şi problemele peisa-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

jului [1]. Formația lui ideologică îl lega de actualitate și chiar cînd penelul său evoca faptele trecutului, o făcea adesea cu evidente aluzii la prezent. [2]

Atenția acordată țăranului în pînzele lui Aman, Tăttărescu și Szathmary, marca și ea un început de deviere de la principiile înguste ale academismului. Ele nu putuseră rezista presiunii crescînde pe care agitația stîrnită de lupta revendicativă a maselor populare și țărănești o exercitase asupra conștiinței contemporane. În timp ce mișcarea de la 1848, deși înfrîntă, continua să aducă în prim planul dezbaterilor problema agrară, iar reforma din 1864 încerca timid s-o rezolve, în timp ce scrierile istorice, critice, sau literare ale lui Bălcescu, Kogălniceanu, Russo, Hasdeu, Alecsandri și ale altor cîtorva, militau pentru recunoașterea drepturilor țărănimii sau proslăveau virtuțile creației folclorice, pictura — în ciuda cultului nestrămutat pentru eroii vechilor mitologii — devenea receptivă la subiecte în care țăranul ocupa locul principal. Rosenthal, cel dintîi, închipuise o *Romînie revoluționară* în straie țărănești. Ideea care în 1850 mai recurgea încă la simbol și alegorie se concretiza în anii imediat următori prin reprezentarea directă a țăranului în tablou. Dar, vreme de două decenii, această reprezentare n-avea să încalce canonul estetic al academismului. *Țăranca cu snopul*, pictată de Tăttărescu în 1868, se vrea înfățișată cu gestul grațios al unei Ceres romane și chipul, perfect oval, desprins din imaginea *Sfintelor fecioare* ale manieriștilor italieni. Idealizați, într-o mai mică sau mai mare măsură, sînt și țăranii « tîrgurilor » lui Szathmary sau ai « horelor » lui Aman. Abia cu Grigorescu — și imediat după el Andreescu — își va găsi țăranul o reprezentare mai autentică și mai largă în pictura românească a secolului; dar rolul lor nu se mărginește aici: însăși concepția despre pictură va fi modificată prin aportul primului, în vreme ce următorul o va împinge spre hotarul celei mai profunde expresii.

După trădarea revoluției și pactul cu moșierimea, după « monstruoasa coaliție » care debutase prin alungarea lui Cuza și aducerea pe tron a principelui străin, ceva în idealul estetic al burgheziei se modificase; ea nu mai era părtașa cauzei de odinioară, dispăruse interesul care s-o susțină. Nu eroismul poporului luptător voia ea să-l exalte acum și nici dorul lui de libertate. Apariția unui proletariat, spectrul acțiunii protestatare a maselor, o făceau să se teamă de îndemnuri capabile să le mobilizeze conștiința. Alianța burgheziei cu moșierimea întărea disprețul pentru manifestările culturii patriotice și progresiste. În discursul său din 1874, Aman se putea plînge pe bună dreptate că statul — reprezentat pe atunci de un guvern conservator — nu încurajează compoziția istorică, ceea ce face pe artiști, pe tineri mai ales, să încline spre portret [3]. Pictorul însuși întîmpina dificultăți. Burghezia, care în timpul domniei lui Cuza îl admirase trecîndu-i cu vederea scăderile, începea acum să se depărteze de el și să-l critice cu severitate [4]. În literatură se

---

[1] În 1860, Aman încă mai susținea că « *dispensată de un studiu serios* (sublinierea noastră — *R.B.*) pictura peisajului este adesea îmbrățișată de dame. . . » (Vezi *Revista Carpaților*, 1860, semestrul întîi al anului I, tomul II, p. 230, articolul intitulat *Despre pictură*).

[2] Pentru formația ideologică și profesională a pictorului, vezi RADU BOGDAN, *Th. Aman*, București, 1955.

[3] Vezi în *Trompeta Carpaților* din 1 dec. 1874, discursul lui Th. Aman ținut cu ocazia distribuirii medaliilor la « Expoziția artiștilor în viață ».

[4] Vezi în *Poporul* din 17 (29) oct. 1871, articolul nesemnat (scris probabil de N. BASSARABESCU, redactorul responsabil al ziarului) intitulat *Avem Școala de Belle Arte* și în *Columna lui Traian* din 19 iunie 1872, p. 181—182, cronica vădit ostilă semnată de Radu Mantea.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

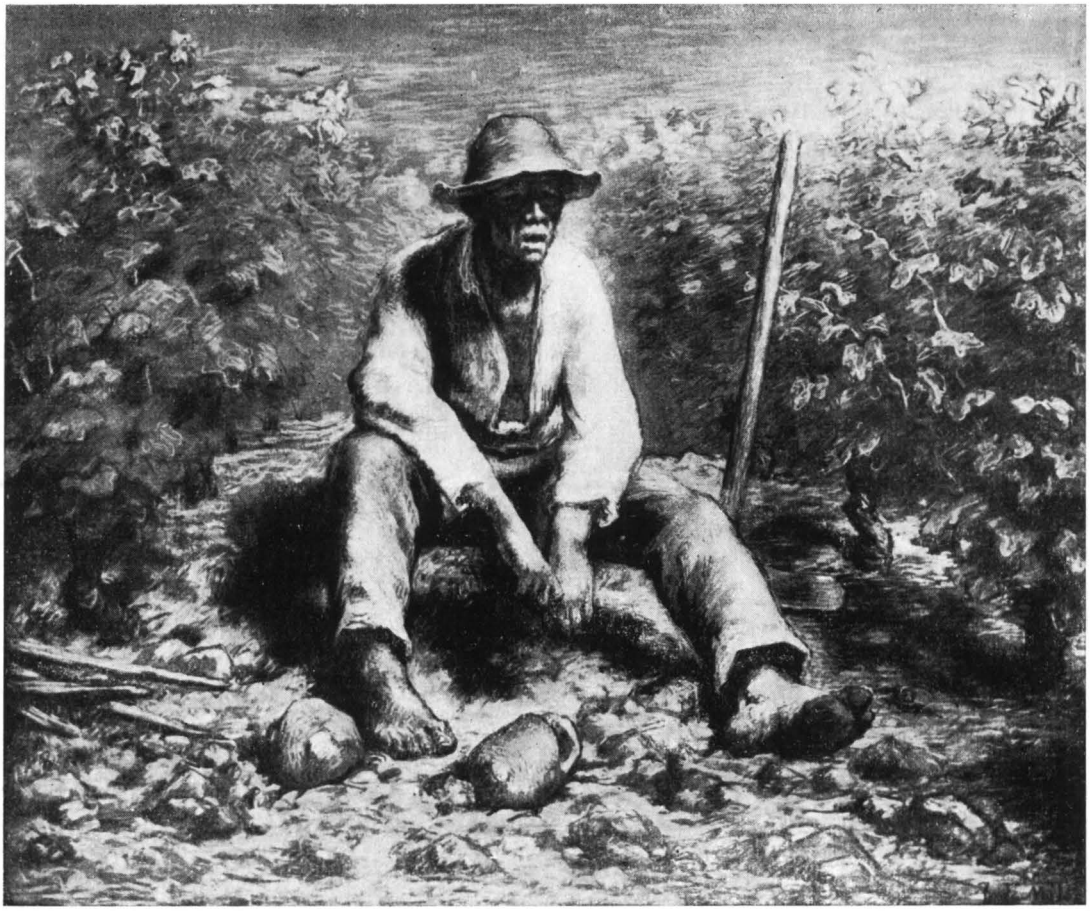


Fig. 4. — Jean François Millet (1815—1875): Vier odihnindu-se
Haga, Muzeul Mesdag
(Pastel, 70,5×84 cm)

petrecea un fenomen analog; Maiorescu contesta orice valoare poeziei patriotice și proclama gratuitatea frumosului. De la o artă mobilizatoare, agitatorică, preferințele se îndreptau treptat spre o artă cu rosturi idilice și contemplative; patosul epic ceda locul efuziunilor lirice, dorința de senină desfătare se substituia ardorii combative din trecut. Abstracție făcînd de crescînda cerere de portrete — proprie acelorași clase posedante — terenul devenea prielnic unei picturi în care natura și anecdota sentimentală[1] ocupau un loc de frunte. În același timp, din practica academică se înlătura ceea ce — prin abatere — însemnase conștiință patriotică și impuls realist. E un proces care numai începe și care — evoluînd spre un peisajism excesiv — se cristalizează deplin abia în prima jumătate a secolului următor. Evenimentele din 1877 vor determina un ultim apel la pictura istorică, dar în evoluția

[1] Sînt semnificative în această privință unele tablouri ce încep să apară încă în preajma anului 1870 sau foarte curînd după aceea, precum *Un cuib* (intitulată și *Țărani* — din colecția Muzeului Aman din București) și *Consolația* (intitulată și *Idilă cîmpenească* — din colecția Muzeului de artă din Arad) ambele de Theodor Aman și *O floare între flori* (din colecția Muzeului N. Grigorescu, din Cîmpina) și *La amîndouă le place jocul* (din colecția ing. Al. Braniski din București), de Nicolae Grigorescu. Pentru ultimul vezi și *Grigorescu și primii săi critici*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1958, nr. 1, p. 139.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

artelor noastre el nu mai exprimă o tendinţă ci ilustrează un simplu moment. În aceste din urmă trei decenii ale secolului, tendinţa — înfruntînd reacţiile unui public cu gusturi artistice contradictorii şi nu pe deplin formate — se concretizează prin tot mai larga răspîndire a picturii peisajiste de plein-air, în timp ce academismul — devenit exclusiv o artă de salon — îşi perpetuează trista existenţă mult dincolo de pragul veacului următor: Mirea va fi ultimul său reprezentant cu autoritate.

Apariţia, la noi, a picturii peisajiste de plein-air este legată de creaţia lui Grigorescu şi Andreescu. Oameni modeşti, formaţi în mijlocul poporului sau măcar în parte influenţaţi de contactul cu el, amîndoi au simţit nevoia unei arte mai direct inspirate de realitate şi exprimată într-un chip mai firesc. Imboldul lor spre natură n-a pornit din simpla dorinţă de agreabil şi de confort sufletesc (chiar dacă mai tîrziu, cedînd publicului burghez, Grigorescu va tinde s-o satisfacă), ci din sincera căutare de adevăr, împletită cu dragostea de ţară şi de popor. Conştiinţa naţională care însufleţise pictura istorică a lui Theodor Aman nu era mai puţin trează la Grigorescu şi Andreescu; dar — lăsînd la o parte predispoziţii de temperament care au contat desigur şi ele — altele erau acum condiţiile în care această conştiinţă putea să se manifeste şi altele exigenţele artistice care o întîmpinau. Dacă ea şi-a aflat expresia în pictura de plein-air, faptul se explică tocmai prin progresul pe care o astfel de pictură îl reprezenta faţă de concepţia academică a realităţii. În pofida tendinţelor evazionist-estetice ale claselor exploatatoare şi a sforţării lor de a abate atenţia artiştilor noştri de la viaţa poporului obidit, introducerea picturii de plein-air, animată de simţirea democrată a expo-

Fig. 5. — Nicolae Grigorescu (1838—1907): Ţărancă franceză cu un sac în spinare
Muzeul regiunii Stalin—Secţia de artă
(Ulei pe lemn 36×36 cm)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nenților ei, a însemnat un incontestabil pas înainte. În condițiile nou create, vechiul ideal patriotic își găsea — în opoziție cu academismul — noi laturi și moduri de afirmare.

Academismul fusese — în dezvoltarea picturii românești — o necesitate istorică. Împlinise un rol pozitiv prin fereastra pe care o deschisese spre lumea faptelor realității, prin ideile promovate între 1830 și 1870. În condiții vitrege formării talentelor și în mijlocul unei culturi moderne abia incipiente, aportul său a prevalat asupra scăderilor. Totuși, pe măsura sporirii înțelegerii pentru artă, notele lui false, formulele stereotipe, cultul steril al abilității și excesul de amănunt, n-aveau să treacă neobservate. Și ori cîte merite avea Aman, el nu putea evada decît parțial din limitele gîndirii artistice în care se formase. Nu i-o îngăduiau nici timpurile, nici locul, nici obîrșia. La el, aplicarea comodă a unor rețete de atelier și satisfacția succesului imediat nu erau străine de ritmul cu care fusese nevoit să se impună. Personalitate culturală de prim ordin, era totuși mai puțin o mare personalitate creatoare. Multilateral în preocupări, nu însă în aceeași măsură un imaginativ, îi lipseau — în pofida considerabilei lui superiorități față de predecesori — calitățile cerute unui autentic plăsmuitor de ficțiuni dramatice și unui inventator de forme și armonii; în ceasurile lui inspirate Aman a fost mai bun portretist decît pictor de istorie. Trebuie să recunoaștem de asemenea că temperamentul său n-a corespuns de ajuns migăloasei discipline academice [1]; i s-a supus în virtutea unei tradiții și a unei mentalități pe care nu le putea depăși. Toate acestea — ca să nu mai vorbim de retorismul naiv al unui Lecca sau Valenstain, de idealizările desuete și reci ale mediocrului Tăttărescu — au contribuit la evidențierea rapidă a convenționalismului academic și a practicii sale rutiniere. E ceea ce, o dată sosit în Franța și pus în fața unor noi modalități expresive, a deschis curînd ochii tînărului Grigorescu făcîndu-l receptiv la arta pictorilor din pădurea Fontainebleau.

II

Plecat pe meleaguri străine să-și desăvîrșească un meșteșug a cărui ucenicie o epuizase încă la București, în atelierul modest al lui Chladek, și pe care-l afirmase remarcabil mai tîrziu în picturile de la Agapia, Grigorescu a înțeles repede că ceea ce năzuia să împlinească reclama un limbaj deosebit. Estetica Barbizonului și-a însușit-o fără șovăire pentru că — liberă de orice program și școală alta decît cea a naturii — răspundea în sufletul său unei cerințe de adevăr și firesc. Spre deosebire de mai vîrstnicii săi confrați din Principate, el și-a dat seama de adevărata semnificație a picturii franceze de peisaj. Grigorescu nu era primul artist român care trecea pe la Barbizon. Craioveanul Petre Alexandrescu făcuse încă în 1855 un popas de două săptămîni la hanul lui Ganne [2] și este posibil — deși istoria nu ne-a păstrat dovezi — ca însuși Aman să fi avut pe vremea studiilor sale în Franța, dorința cunoașterii unui loc a cărui faimă artistică începuse să se impună. Dar atît

[1] Dovadă sînt numeroasele tablouri pe care Aman numai le-a eboșat, sau altele pe care n-a mai avut răbdare să le termine, și unde nu arareori întîlnim surprinzătoare calități picturale de pildă, *La o serată* și *Bal mascat în atelierul artistului*, păstrate unul la Muzeul Aman și celălalt la Galeria națională din Muzeul de artă al R.P.R.

[2] Vezi RADU BOGDAN, *Pe urmele lui Andreescu în Franța*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1958, nr. 2, p. 185.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 6. — Théodore Rousseau (1812—1867): Luminiş în pădurea de la Fontainebleau *Londra, Col. Wallace*
(Ulei pe pînză)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

originea socială a lui Grigorescu cît și temperamentul său, precum și mentalitatea în care se formase ca adolescent, îl făcuseră mai apt să se apropie de viziunea rustică și uneori atît de umilă a pictorilor de la Barbizon.

Sentimentul care stătea la temelia artei acestora, ideile care o alimentau, chiar dacă nu se manifestau decît rar cu acea ostentație caracteristică lui Millet, păstrau o anumită înrudire, poate nu atît de aparentă cît de organică, cu spiritul democratic al creației unui Daumier sau Courbet. În fond — nevorbind de variantele de limbaj artistic — delimitările care îi despărțeau pe unii de alții operau mai mult pe planul preferințelor tematice, al alegerii subiectului, și mai puțin pe cel al orientării ideologice, cu toate indiscutabilele deosebiri care și aici se făceau adesea simțite. Nu era o simplă coincidență că apariția peisajului romantic în Franța fusese legată de momentul 1830, că orientarea lui realistă, caracteristică artiștilor barbizoniști, se conturase pregnant după 1848. Interesul pentru natură, pentru oamenii ce trăiau în mijlocul ei, semnificase o democratizare a artei, a sentimentelor și mentalității estetice. De toate aceste implicații trebuie ținut seama cînd se încearcă o caracterizare a influențelor suferite de Grigorescu în Franța.

Dintre toți pictorii stabiliți la Barbizon, sufletește, de Millet s-a apropiat Grigorescu cel mai mult, artistul despre care se afirmase cu dispreț că face « o pictură de democrați » [1], și care mărturisise el însuși că « adevărata umanitate, marea poezie », o află în aspectele emoționante ale muncii [2]. Cu rare excepții, Millet nu se manifesta ca un peisajist efectiv, deosebindu-se în general de restul pictorilor de la Barbizon [3]; prefera compoziția, scenele însuflețite de personaje; dar mai totdeauna la el omul era văzut în natură, de obicei omul-țăran, muncind în sudoarea frunții și vlăguit de povara existenței sale mizere.

Copilărind în popor și luptîndu-se cu viața Grigorescu își asimilase un fond de simțire care nu așteptase să-i fie revelat de Millet; simpatia pentru țăran, familiaritatea prezenței acestuia, o afirmase (firește, într-un spirit cu totul diferit), încă pe cînd pictase sfinți pe pereții bisericilor, alegîndu-și săteni drept model. Contactul cu Millet și cu ceilalți barbizoniști i-a deschis însă un orizont tematic și l-a făcut să întrevadă modalitatea unor soluții de limbaj pictural mai adecvate sentimentelor sale populare decît rețetele oferite de academism. Iubind țăranul, cunoscîndu-i truda, provenind el însuși din

---

[1] Cu prilejul refuzării la Salonul din 1859 a tabloului lui Millet *Tăietorul de lemne și moartea*, domnul de Nieuwekerke, supraintendentul artelor frumoase din Franța și președintele juriului, exclamase: « E o pictură de democrați, de indivizi care nu-și schimbă cămașa și vor să se impună oamenilor de lume. Această artă îmi displace și mă dezgustă ». Vezi Henry Marcel, *J. F. Millet*, Paris, f.d., p. 47—48.

[2] O scrisoare adresată de Millet în 1850, prietenului său Alfred Sensier, cuprinde printre altele următoarele rînduri: « Cu riscul de a trece mai departe drept un socialist mărturisesc că în artă latura umană mă emoționează cel mai mult (. . .). Nici cînd nu-mi apare latura veselă; nu știu unde e, n-am văzut-o vreodată (. . .). În locurile arate (. . .) întîlnești oameni care sapă, lovesc cu tîrnăcopul. Vezi pe cîte unul din timp în timp, îndreptîndu-se din șale (. . .) și ștergîndu-și fruntea cu dosul palmei (. . .). Oare aceasta e munca veselă, zglobie, în care unii ar voi să ne facă să credem? Totuși aici se află pentru mine adevărata umanitate, marea poezie (. . .). Vezi Henry Marcel, *op. cit.*, p. 79—80.

[3] Nu numai prin faptul că nu este propriu-zis un peisajist, ci deopotrivă prin stil — și mai ales prin realismul critic al viziunii — se detașează Millet de grupul pictorilor din pădurea Fontainebleau. Includerea lui în așa-numita « Școală de la Barbizon » este destul de arbitrară. Am păstrat această categorisire numai din punctul de vedere al locului unde — începînd din 1846 — a înțeles artistul să se stabilească și să lucreze pînă la sfîrșitul vieții, contribuind prin aceasta la faima modestului sat francez.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 7. — Camille Corot (1796—1875): Margine de pădure (Stînci la Fontainebleau) *Haga, Muzeul Mesdag*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 8. — Camille Corot (1796—1875): Alee în pădure
Haga, Muzeul Mesdag
(Ulei pe pînză, 83,5×55,5 cm. datat 1862)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 9. — François Daubigny (1817—1878): În pădure
Haga, Muzeul Mesdag
(Ulei pe pînză 136×73 cm)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 10. — César de Cock (pictor belgian, 1823—1904): La pîrîu
Haga, Muzeul Mesdag
(Ulei pe pînză, 60,5×49 cm, datat 1872)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

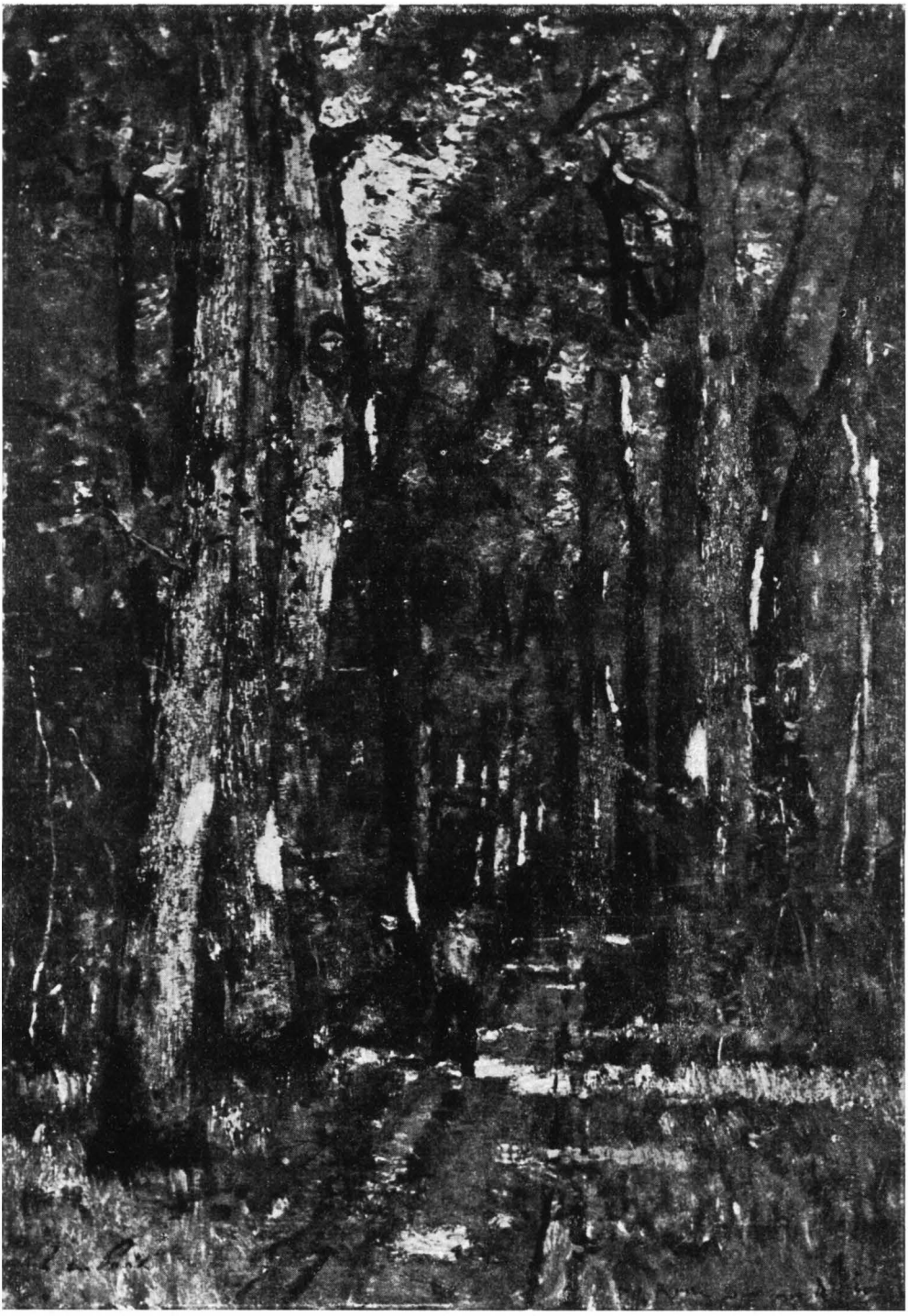


Fig. 11. — Ladislas Paál (1846—1879): În pădurea de la Fontainebleau
Budapesta, Muzeul de arte frumoase
(Ulei pe pînză, 91,5×63 cm)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mediul rural, Grigorescu era înclinat să acorde atenţie naturii, cadru firesc în care se desfăşoară viaţa şi munca sătenilor. Asemenea lui Millet, sub acest unghi de vedere i-a apărut mai întîi relaţia dintre om şi natură [1].

În prima perioadă a şederii lui Grigorescu la Barbizon, o notă socială îi defineşte adesea viziunea, notă lipsită de ostentaţie şi nu aşa de pregnantă ca la Millet, dar nu mai puţin pătrunsă de umanitate şi de spirit al echităţii. Anumite imagini ale sale implică — o dată cu tendinţa spre pitoresc şi poezie romantică — conştiinţa asprimii vieţii ţăranului [2]; uneori realismul viziunii împrumută chiar un ton mai sever, cu nuanţe oarecum critice [3]. Asemenea accente puse pe munca şi pe condiţia socială a omului din popor sînt negreşit rezultatul unei gîndiri progresiste care nu era străină de spiritul paşoptismului francez, mai revoluţionar şi mai consecvent decît cel din Principate unde nu existase un proletariat. La un artist romîn o astfel de atitudine faţă de ţăran însemna ceva nou, cu totul deosebit de pitorescul etnografic — documentar şi didactic — al unui Szathmary sau de cel, mai puţin documentar, dar uneori mai idilic, al unui Tăttărescu şi chiar al unui Theodor Aman. În creaţia grigoresciană de pînă la 1873 [4] — şi uneori şi de mai tîrziu — această notă socială se distinge nu numai în anumite peisaje cu figuri, ci şi în unele în care prezenţa umană e secundară sau pur şi simplu lipseşte: e vorba de imaginile înfăţişînd bordeie şi colibe sărăcăcioase [5], imagini ce premerg apăsătoarelor privelişti de ţară pe care Andreescu le va zugrăvi în anii activităţii la Buzău.

Alături de Millet, al doilea maestru spre care Grigorescu şi-a îndreptat cu deosebire atenţia a fost Corot. Corot nu făcea parte din grupul artiştilor stabiliţi la Barbizon. Totuşi, vremelnica lui abatere prin vestitul cătun se reflectă într-o seamă de pînze caracteristic barbizoniste, datorită mai ales tematicii lor de un pronunţat specific local [6]. Este probabil ca Grigorescu să-l fi cunoscut personal pe Corot [7] şi să fi primit de la acesta unele sfaturi. În orice caz a avut prilejul să-i vadă pictura, căci o seamă de tablouri îl situează

---

[1] Unul din primele tablouri pictate la Barbizon — imagine ce reflectă trecerea spre o nouă viziune — are ca subiect un păstor cu turma, la marginea pădurii (pînza se păstrează în depozitul Galeriei naţionale şi provine din colecţia tezaurului întors din U.R.S.S.). Aşadar peisagismul lui Grigorescu se înscrie de la început — aşa cum preponderent se va înscrie de-a lungul întregii cariere a pictorului — sub semnul prezenţei omului în natură.

[2] Vezi *Ţăranul la sapă* din colecţia Dr. G. Bănescu din Bucureşti şi *Ţăranca cu sacul în spate* din colecţia Muzeului de artă al Oraşului Stalin.

[3] Vezi în această privinţă tabloul lui Grigorescu *Ţăranul pe prispă*, ulei pe pînză 34,5 × 36,5 cm, păstrat la Galeria Naţională a Muzeului de artă al R.P.R.

[4] Adică pînă la data cunoscutei expoziţii organizate de societatea Amicilor Bellelor Arte, expoziţie care, precum se ştie, a jucat un rol hotărîtor în declanşarea vocaţiei lui Andreescu.

[5] Virgil Cioflec, în al său *Grigorescu*, Bucureşti, 1925, p. 22, a sesizat foarte just: « În mai toate pînzele de atunci, pictorul e impresionat de casele sărace din marginea satelor. N-a fost o expoziţie în care să nu figureze cel puţin o casă de om sărac. Se vede urîtul în care trăiau oamenii aceştia necăjiţi. Coloritul închis nu poate exprima voioşie. Ţăranii lui sînt îngrijoraţi şi rareori le putem vedea faţa. (. . .) Fac una cu pămîntul şi îi înfăşoară o întunecată culoare de lut. La îngrijorarea omului se adaugă o ameninţare de sus ».

[6] A se vedea reproducerile de la p. 121 — 125, după tablouri studiate de noi în original. Ele evidenţiază (în funcţie şi de un pronunţat specific local) înrudirea de viziune dintre feluriţi pictori — nu numai francezi, ci şi străini — trecuţi pe la Barbizon.

[7] *Aleea în pădure* pictată de Corot şi amintită mai sus poartă data anului 1862, an în care ştim că Grigorescu a sosit pentru întîia oară la Barbizon. În 1865 Corot făcea un ultim popas în satul francez (Vezi *Grigorescu la Fontainebleau* în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1957, nr. 1—2, p. 218).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu certitudine, de la început, în raza de influență a renumitului meșter [1]. Afinități adînci, mai adînci chiar decît cele care-l apropiaseră de Millet, îl apropiau de Corot: aceeași fire visătoare, cu înclinații poetice, aceleași impulsuri contemplative căutătoare de orizonturi senine, aceeași dragoste de natură, de aspectele ei îmbietoare și vesele. Nimic din expresia patetică a unora din pînzele lui Millet (expresie de care Grigorescu — cu tot romantismul său — a rămas totdeauna străin) nu putea fi aflat în picturile calme ale lui Corot; înrîurirea acestuia asupra artistului nostru a fost mai profundă și mai durabilă, pe amîndoi unindu-i un sentiment comun în fața naturii și vieții. Grigorescu e însă mai legat de aspectele traiului țărănesc; la Corot ele se întîlnesc destul de sporadic în timp ce la artistul romîn revin ca un leit-motiv de-a lungul întregii lui opere; și dacă despre primul se poate afirma că « n-a văzut pe cîmpii decît oameni mulțumiți de propria lor stare » [2], despre ultimul știm că — îndeosebi pînă către 1880 — a văzut în țăran și pe omul care muncește și are dreptul la o soartă mai bună. Comunitatea de sentiment dintre cei doi pictori a dus la o comunitate de principii. Ceea ce înseamnă sinteză și construcție în felul de a picta al lui Grigorescu se datorează în parte judicioasei asimilări a unor precepte care stau la baza artei lui Corot [3]. Nici Andreescu nu va ignora mai tîrziu esența acestor precepte pe care Grigorescu însuși i le va fi revelat. Ele sînt strîns legate de metoda întru totul modernă a lui Corot de a-și pregăti tablourile prin studii făcute în aer liber, direct după natură, cu scopul redării motivului în datele lui esențiale, al sezisării lui în funcție de contrastul maselor de umbră și lumină și al raportului just de valori [4].

Paralel cu faptul de a-i fi îndreptat atenția asupra naturii și vieții țăranului, Barbizonul l-a orientat pe Grigorescu în direcția picturii de plein-air. La aceasta n-a contribuit numai exemplul lui Corot, ci și al celorlalți artiști. Era firesc ca dezgustat de artificiozitatea învățăturii primite la Paris, în atelierele lui Gleyre și Cornu, și dornic să-și însușească limbajul unei reprezentări mai veridice a realității, Grigorescu să-și afle în viziunea francă a meșterilor de la Barbizon, un corespondent temperamental și sufletesc. Natura inertă și convențională din pînzele academiștilor, mai mult percepută

---

[1] *Grigorescu la Fontainebleau*, p. 220—221.

[2] GERMAIN BAZIN, *Corot*, ed. a II-a, Paris, 1951, p. 6.

[3] « Nu sînt niciodată grăbit să ajung la detaliu, spunea Corot. Masele și caracterul unui tablou mă interesează înainte de toate... Lucrînd după natură, caută întîi forma, apoi valorile sau raporturile de ton, culoarea și execuția, totul supus sentimentului pe care l-ai încercat. Nu trebuie niciodată pierdută prima impresie care ne-a emoționat ». Cercetînd tablourile lui Grigorescu e ușor de constatat cît de des recurge el la amestecul albului în culori. Din acest punct de vedere următoarea mărturisire a lui Corot ni se pare de asemenea foarte concludentă: « Da, pun alb în toate tonurile mele, dar vă jur că n-o fac din principiu; instinctul mă împinge și dau ascultare instinctului meu » (Frînturi din însemnările făcute pe foi de carnet sau de album și cuvinte pronunțate în conversații avute cu ALFRED BOBAUT, prietenul și biograful lui Corot. Vezi antologia de texte despre artă alcătuită de JACQUES CHARPIER și PIERRE SEGHERS, *L'Art de la peinture*, Paris, 1957, p. 354—358).

[4] « Se știe — scrie LIONELLO VENTURI — că Corot nu va picta întotdeauna astfel: dimpotrivă, contrastele de lumină și de umbră vor ceda locul domniei incontestate a nuanței. El va cîștiga în gingășie și grație ceea ce va pierde în robustețe și energie. . . . O consecință importantă a viziunii prin mase luminate și întunecate este că pictorul renunță să aleagă ca prim plan al tabloului un prim plan al naturii. Aducînd în prim plan un plan îndepărtat al peisajului el participă la viața imprimată lucrurilor de către lumini și umbre, în loc de a reproduce, materialmente, detaliile lucrurilor. El operează transpunerea lucrurilor în valori de viață (LIONELLO VENTURI, *Peintres modernes*, Paris, 1941, p. 140—141). Aceste observații se pot aplica și lui Grigorescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

decît simţită, gîndită ca un fond de decor pe care se desfăşoară episodul uman, se cerea înlocuită cu o natură vie, mai puţin solemnă şi arhitecturală, dar în schimb mai intimă, adresată în egală măsură senzaţiei şi intelectului, iar nu sacrificată acestuia: o natură impregnată de aer şi de vibraţia luminii,

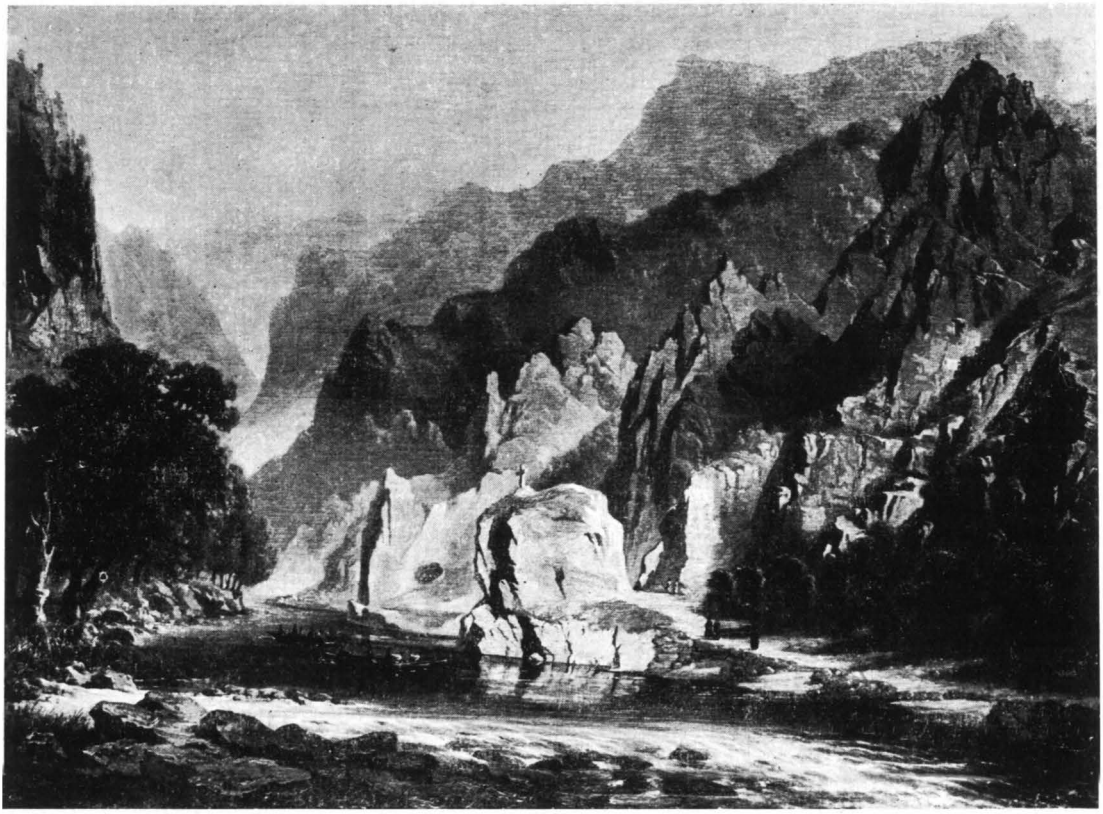


Fig. 12. — Carol Popp de Szathmary (1812—1888): Pe valea Oltului
Muzeul de artă al R.P.R. — Galeria naţională
(Ulei pe pînză 60×78 cm, datat 1868)

aşa cum se înfăţişa ea în realitate. Executarea tabloului în aer liber se impunea ca o necesitate a cunoaşterii nemijlocite a lumii înconjurătoare, cu toate atributele ei sensibile şi emoţionale. Este drept că plein-air-ismul pictorilor de la Barbizon se oprea la jumătate de drum, tabloul fiind eboşat în mijlocul naturii, însă desăvîrşit şi finisat în atelier [1]; pînzele lor păstrează un aspect destul de întunecat, pentru că ei n-au fost capabili să se elibereze de autoritara tradiţie a clarobscurului şi (excepţînd pe foarte puţini) să renunţe la folosirea efectelor de bitum. Adevăraţii şi consecvenţii promotori ai picturii de plein-air vor fi impresioniştii. Sub influenţa exemplului lor va evolua ulterior şi pictura lui Grigorescu şi Andreescu spre un plein-air-ism total. E însă important că pictorii Barbizonului, în ciuda inconsecvenţei cu care practicau

[1] Excepţie a făcut numai Daubigny, acest barbizonist ocazional pe care practica integrală a plein-air-ului îl apropie cu anticipaţie de impresionişti.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

plein-air-ul ţineau totuşi seama de problemele acestuia în transcrierea realităţii [1].

Feeria luminişurilor limpezi, măreţia copacului şi pădurii, poezia stîncilor sălbatice, a şesurilor înverzite, a bălţii, a pămîntului reavăn, cerurile

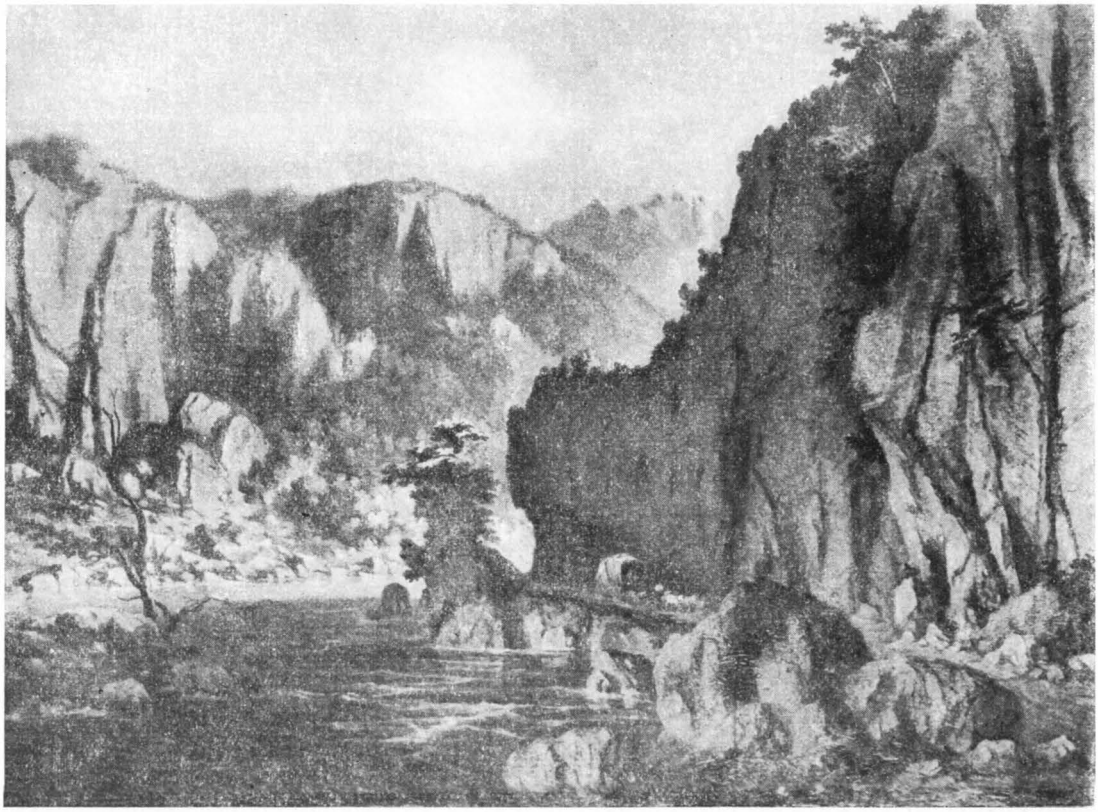


Fig. 13. — Henri Trenk (1818—1892): Oltul la Cîrlige
Muzeul regiunii Stalin — Secţia de artă
(Ulei pe pînză, 78×111 cm, datat 1868)

imense sfîşiate de nori, atmosferele învăluitoare, barbizoniştii le-au evocat cu o sinceritate şi un lirism impresionante. Sub imperativul emoţiei entuziaste care i-a răscolit, ostili intelectualei şi recii viziuni neoclasice, ei şi-au orientat căutările în direcţia armonizării sentimentului cu senzaţia, izbutind să realizeze o anumită unitate între simţire şi tehnică; în tablourile lor — pictate într-o factură ce tinde să sugereze dinamica subtilă a elementului vegetal — natura începe să se mişte, să capete viaţă; percepem adesea freamătul lucrurilor în ambianţă. Porţiunile pînzei nu sînt pictate fiecare pe rînd,

[1] Théodore Rousseau se străduia cu tenacitate « să ajungă la acel efect imaterial care uneşte la infinit cerul, arborii, fundalurile, astfel încît să creeze adîncimea aerului » (A. Sensier, *Souvenirs sur Théodore Rousseau*, citat de Prosper Dorbec în *L'Art du paysage en France*, Paris, 1925, p. 87). Lumina şi atmosfera, cu tot ceea ce impuneau ele a fi tradus pe planul armoniei cromatice, au stat adesea în centrul preocupării pictorilor de la Barbizon fără însă ca rezultatul căutărilor lor să fi constituit un obiectiv în sine şi fără acea dogmatică exclusivitate proprie impresioniştilor. Nu e mai puţin adevărat că soluţiile cele mai adecvate redării luminii şi atmosferei în plein-air aceştia din urmă le-au aflat.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 14. — Nicolae Grigorescu (1838—1907): Ciobănaș cu oile
(Pictură în ulei, datată 1901)

metodic, cum o cerea disciplina academică, ci pe încercate; o tușă crește peste alta, efectul de pastă, de o picturală materialitate, se îmbină cu efectul de lumină, concurînd la sugerarea spațiului și volumelor; structura e realizată prin echilibrul maselor și raporturile fine de valori. Execuția se desfășoară spontan și rapid, cu aparența unei improvizații, spre dispreţul finisajului pedant impus de academism; adesea și compoziția pare spontană, deși, în realitate, e rodul unei temeinice chibzuiri. Toate aceste elemente, prin excelență moderne — la care se adaugă mai tîrziu unele procedee de factură sugerate de impresioniști — se regăsesc în pictura lui Grigorescu; el a știut însă să facă din ele expresia unei simțiri proprii și să le subordoneze realității noastre specifice dînd astfel artei lui un caracter național.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pînă la Grigorescu nu se poate vorbi cu adevărat de o pictură românească de peisaj. Aman, Szathmary, Trenk, Tăttărescu, deși s-au oprit în fața naturii, nu au avut o concepție care să le îngăduie a fi autenticii ei interpreți. Dincolo de simple descrieri — obiective, corecte — viziunea lor, în general, n-a trecut; fideli mentalității academice, s-au mărginit să apeleze la intelect, la ceea ce știau, nu la ceea ce simțeau. În pînzele lor lipsite de atmosferă, obiectele naturii aparțineau unei realități generale și se voiau identificabile aproape numai prin contur, culoare și relief; cerul sau apa erau pretutindeni la fel de albastre, vegetația la fel de verde, pămîntul la fel de brun. Peisajul l-au pictat cu ochii turistului, ai citadinului pornit în plimbare, pentru care natura înseamnă întîi de toate surpriză și schimbare de decor; reducînd-o la elementele pitorești, incapabili să-i diferențieze aspectele și să încerce în mijlocul ei sentimente puternice, i-au rămas exteriori. Oarecare excepție a făcut Szathmary, nu în tablouri ci în acuarele și în anumite eboșe executate direct după natură; atunci ni se dezvăluie un artist subtil, care o transcrie cu savoare și prospețime. Szathmary însă nu expunea asemenea lucrări; le considera simple schițe, studii intime sortite să slujească eventualelor pînze pictate mai tîrziu în atelier; în acestea nu-și mai aflau locul nici notația spontană de penel, nici tușa largă, generoasă, nici prospețimea vibrantă a viziunii de ansamblu; un finisaj meschin înțeles, într-o factură impersonală, o aplicație meticuloasă pe amănunt, fără accente, fără sinteze, traduceau în absența unui sincer sentiment al naturii, o concepție despre cum trebuia pictat peisajul pentru ca să aspire la puțina înțelegere a publicului epocii.

În deceniul al optulea, cînd pictura de plein-air începe să-și croiască drum, nici Tăttărescu, nici Trenk și nici chiar Szathmary nu mai sînt prezenți cu peisaje. În schimb, după 1873, apariția lui Grigorescu și treptata modificare a gustului public l-a făcut pe Aman — care pînă atunci fusese prin excelență portretist și pictor de istorie — să se îndrepte cu mai multă considerație spre pictura de peisaj. El a fost — dacă facem abstracție de Andreescu — artistul care, alături de Grigorescu, a lucrat cele mai multe tablouri cu priveliști sau scene surprinse în mijlocul naturii. A încercat chiar să se apropie de problemele picturii în aer liber, luminîndu-și paleta [1], rareori însă le-a rezolvat cu un succes deplin; obișnuința practicii de atelier și prejudecățile academice i-au îngreunat comunicarea sinceră cu natura.

Grigorescu a fost primul dintre artiștii noștri moderni care a simțit nevoia unei picturi slobode de prejudecăți, de formule și de convenții, capabilă să grăiască simplu, fără emfază, și să însemne în același timp mai mult decît o descriere corectă a realității. Grefată pe fondul sufletesc cu care venise din țară, experiența trăită la Barbizon i-a deschis calea spre o artă nouă, confruntîndu-l îndeaproape cu natura. În fața acesteia, el a reacționat ca un liric entuziast și sentimental, dovedindu-se un poet, un senzitiv, un mag care transfigurează și sugestionează și care se apropie de realitate spre a o comunica apoi ca pe un bun spiritual al său. Întors în Principate, a înțeles

[1] Dintre toate atributele picturii în aer liber, sporul de luminozitate a paletei și — uneori — anumite sugestii de atmosferă, sînt singurele în care recunoaștem de obicei tangența lui Aman cu această pictură. Fundamentele ei științifice, rezultate din experiență, i-au rămas străine în litera și spiritul lor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

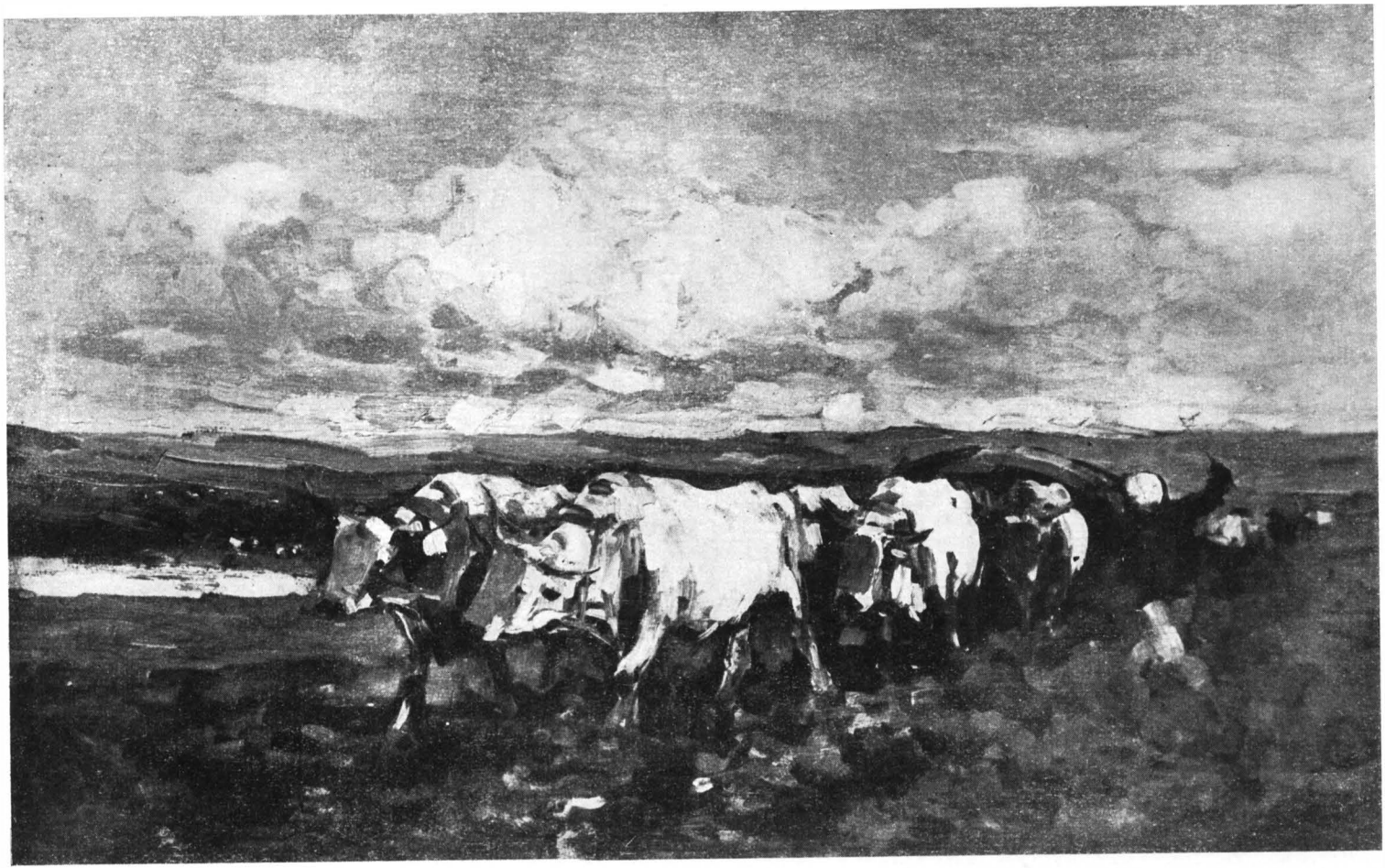


Fig. 15. — Nicolae Grigorescu (1838—1907): Drum greu. *Muzeul de artă al R.P.R. — Galeria națională*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

să se folosească de toate resursele, de tot ceea ce asimilase, pentru a cînta și pune în valoare frumusețile peisajului românesc. Specificul acestuia el nu l-a sesizat numai în funcție de arhitectura rurală și de portul popular, cum făcuseră Szathmary și Trenk; s-a priceput să deslușească multiplele nuanțe de colorit, lumină, atmosferă, ritm și configurație spațială ale locurilor, reușind să exprime veridic, prin mijloace picturale, înfățișarea lor particulară. În mijlocul naturii, sentimentul lui Grigorescu era complex, hrănit de senzații, de bucuria simțurilor; nimic din prospețimea lor nu era lăsat să se piardă; pictorul rămînea atent la toate detaliile, dar nu le reținea decît pe cele esențiale. Oricine poate recunoaște în « hanurile » sale la marginea satului sau în « carele cu boi », atmosfera încinsă și prăfuită, atît de proprie priveliștilor românești cu drumuri de țară, și poate să identifice în tonalitatea lor alburie, lumina bărăganelor noastre, o lumină difuză și învăluitoare, sugerînd de minune toropeala după amiezelor de vară. Cînd nu l-a idealizat pe țăran și s-a apropiat cu autenticitate de el, Grigorescu a știut să pătrundă în sufletul lui, să-i surprindă firea și obiceiurile, reprezentîndu-l în funcție de particularitatea ținutei, a atitudinii și gesturilor, a construcției trupului și capului, a aspectului tenului și carnației. A creat astfel o imagine a țăranului, mai mult tipică decît individuală, pe care însă trăsăturile lui morale și fizice, percepute în ceea ce aveau mai caracteristic, îl relevau ca pe un om al ținutului românesc.

Țăran și natură — priviți în lumina intimei lor înfrățiri — Grigorescu i-a cîntat cu o căldură și dragoste țîșnite din adîncul simțirii sale de artist patriot, simțire comună tuturor oamenilor de cultură și scriitorilor noștri înaintați. « Verzi sînt poenile tale, frumoase pădurile și dumbrăvile spînzurate de coastele dealurilor, limpede și senin cerul tău » [1] exclamase încă mai demult Alecu Russo exaltînd priveliștile patriei, același Russo care admirase împreună cu Alecsandri frumusețea graiului popular, a doinelor și baladelor. Pictura lui Grigorescu e străbătută de sentimente la fel de entuziaste, generate de acea conștiință națională și patriotică ce începuse să se dezvolte ca un rezultat al condițiilor sociale din Principate, și de contactul nemijlocit cu poporul [2]. Nu poate scăpa nimănui identitatea de sentiment dintre viziunea covîrșitoarei majorități a peisajelor pictate de Grigorescu în țară și viziunea atît de poetic evocatoare a primelor versuri din balada Mioriței:

« Pe-un picior de plai
Pe-o gură de rai . . . »

Pînă și ritmul compozițional al peisajului grigorescian — unduios și lent — se suprapune ritmului domol și legănat al celebrelor stihuri populare. Filiațiunea celor două expresii lirice e evidentă.

Patriotismului artei noastre Grigorescu i-a dat un nou sens, aparent mai puțin stăruitor decît cel implicat de compozițiile istorice ale lui Theodor Aman, dar în fapt mai convingător și mai emoționant pentru că, tradus cu

[1] Vezi Al. Russo, *Cîntarea Romîniei*, tradusă în 1855 chiar de către autor, după originalul în limba franceză.

[2] A se vedea articolul lui Al. Russo intitulat *Poezia poporală* apărut postum, în *Foaia societății pentru literatura și cultura romînă*, etc., 1868, nr. 8—10 (august-octombrie), p. 189—195 și reprodus de *Albina Pindului*, 1868, nr. 9 din 15 octombrie, articol care reflectă o atitudine foarte concludentă pentru modul în care intelectualitatea patriotică a timpului privea pe țăran; simțămintele și poziția lui Grigorescu față de acesta nu diferă cîtuși de puțin.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

resurse picturale net superioare, îmbrăţişa orizontul larg al cuprinsurilor ţării, cu aşezările ei, cu oamenii, cu traiul de toate zilele al ţăranului, cu decorul său familiar, cu frumuseţile unei naturi evocatoare de plaiuri natale. Încheindu-şi viaţa dincolo de graniţa veacului, Grigorescu a avut timpul să marcheze o cotitură, să statornicească un gust. Influenţa prodigiosului meşter asupra publicului şi artiştilor a fost enormă. Începînd cu Andreescu, sfîrşind cu Luchian şi Petraşcu, nemaivorbind de simpli epigoni ca Verona şi Strîmbu, numeroşi sînt pictorii care îi datorează cîte ceva. Înaintarea spre realism a artei noastre nu poate fi concepută fără contribuţia lui Grigorescu, fără pilduitoarea expresie a limbajului său pictural a cărui înţelegere, cu timpul, a încetăţenit-o.

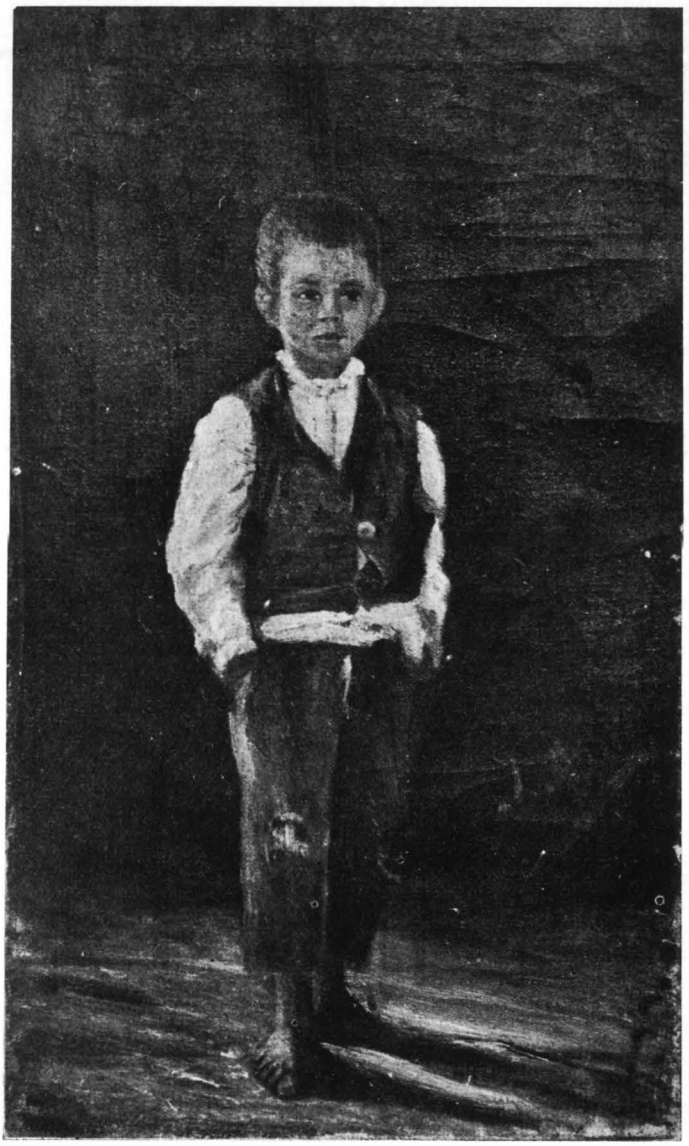


Fig. 16. — Ion Andreescu (1850—1882): Copil de ţăran
Muzeul regiunii Stalin — Secţia de artă
(Ulei pe pînză, 60,5×35,5 cm)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Totuși, decenii de-a rîndul, cea mai valoroasă față a creației grigoresciene a fost prea puțin cunoscută. În 1889, Delavrancea se socotise îndreptățit să afirme că « la Grigorescu bogăția aparentă te răpește fără a te convinge »[1]. După mai mult de o jumătate de veac, Tudor Arghezi încă mai scria că « țara lui Grigorescu e o idilă neîntreruptă »[2]. Pictorul intrase în conștiința contemporanilor și a posterității cu o bună parte a acelor imagini în care se conformase evazionismului estetic al burgheziei și moșierimii. De la întoarcerea sa în Principate și pînă la finele vieții, el fusese adesea solicitat să picteze tablouri idilice. Treptat, pe măsura sporirii presiunii exercitate de gustul claselor dominante, viziunea sa asupra țăranului a devenit mai unilaterală, mai înclinată spre idealizare. Spre deosebire de Eminescu, care a insistat întotdeauna asupra mizerei condiții sociale a țăranului, viziunea despre țăran a lui Grigorescu s-a apropiat simțitor de cea a lui Alecsandri, pentru care țărănimea a fost doar simpla păstrătoare a datinilor și graiului strămoșesc[3]. Repetata comparație Grigorescu-Alecsandri, prezentă la atîția dintre literații noștri[4], nu e chiar atît de fortuită și întîmplătoare, cum nu e întîmplătoare faimoasa *Rodică* pictată pe unul din pereții saloanelor vechii Bănci naționale a Romîniei și popularizată mai apoi pînă la exces. Pe acest Grigorescu, căruia i-au fost cerute la nesfîrșit care cu boi romanțioase și ciobănași grațioși, iar nu pe autorul *Drumului greu* l-a încurajat și promovat burghezia. Publicul epocii a fost familiarizat îndeosebi cu o singură latură a creației grigoresciene, cea mai răspîndită, dar nu și cea mai concludentă pentru înaltele virtuți realiste ale pictorului. De aceea, nu puțini au văzut în el aproape numai pe poetul vesel, pe cîntărețul senin, al unei iluzorii și ideale fericiri.

IV

Încă de la început, cînd Grigorescu și-a expus pentru întîia oară tablourile într-un ansamblu reprezentativ, un artist a pătruns esența mesajului lor: acesta a fost Ion Andreescu. În 1873, după răsunătoarea « Expoziție a amicilor bellelor-arte », el era doar un debutant. Ceea ce văzuse în « Expozițiile artiștilor în viață » dintre 1865 și 1872, precum și felul de predare din atelierele Școlii de arte frumoase, îl lăsase destul de indiferent spre a nu-i împinge veleitățile dincolo de obținerea unei modeste catedre de caligrafie și desen linear. Adevărata chemare, Andreescu și-a descoperit-o abia cînd pictura de plein-air a lui Grigorescu — cu surprinzătoarele ei modalități de reflectare a realității — și-a dezvăluit resursele. Cu exemplul lui Grigorescu înainte și ajutat de excepționale daruri, Andreescu n-a avut nevoie de contactul direct cu Barbizonul spre a-și defini orientarea. Drumul i se prefi-

---

[1] Barbu Ștefănescu Delavrancea, *Salonul Atheneului* (II), în *Revista Nouă*, din 15 martie 1885.

[2] Tudor Arghezi, articolul din 27 august 1946, intitulat *Doi țărani de mare talent* (I. Marinescu Vîlsan și I. C. Visarion — nota mea-*R.B.*).

[3] Vezi în această privință și G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, Iași, 1909, p. 143.

[4] Victor Eftimiu, într-un articol comemorativ închinat lui Andreescu și publicat în *Adevărul* din 28 februarie 1950, menționează « perechea V. Alecsandri - N. Grigorescu » ca una ce « a însemnat colorit, exuberanță, viziune idilic patriarhală » iar « carul cu boi albi, ciobănașul clasic, casa cu cerdacul înflorit a Meșterului Nicu Iaie » le socotește « replici ale peisajului senin al bardului de la Mircești ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 17. — Ion Andreescu (1850—1882): Margine de sat
Col. Lazăr Munteanu. Distrus de bombardamentul german din august 1944

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

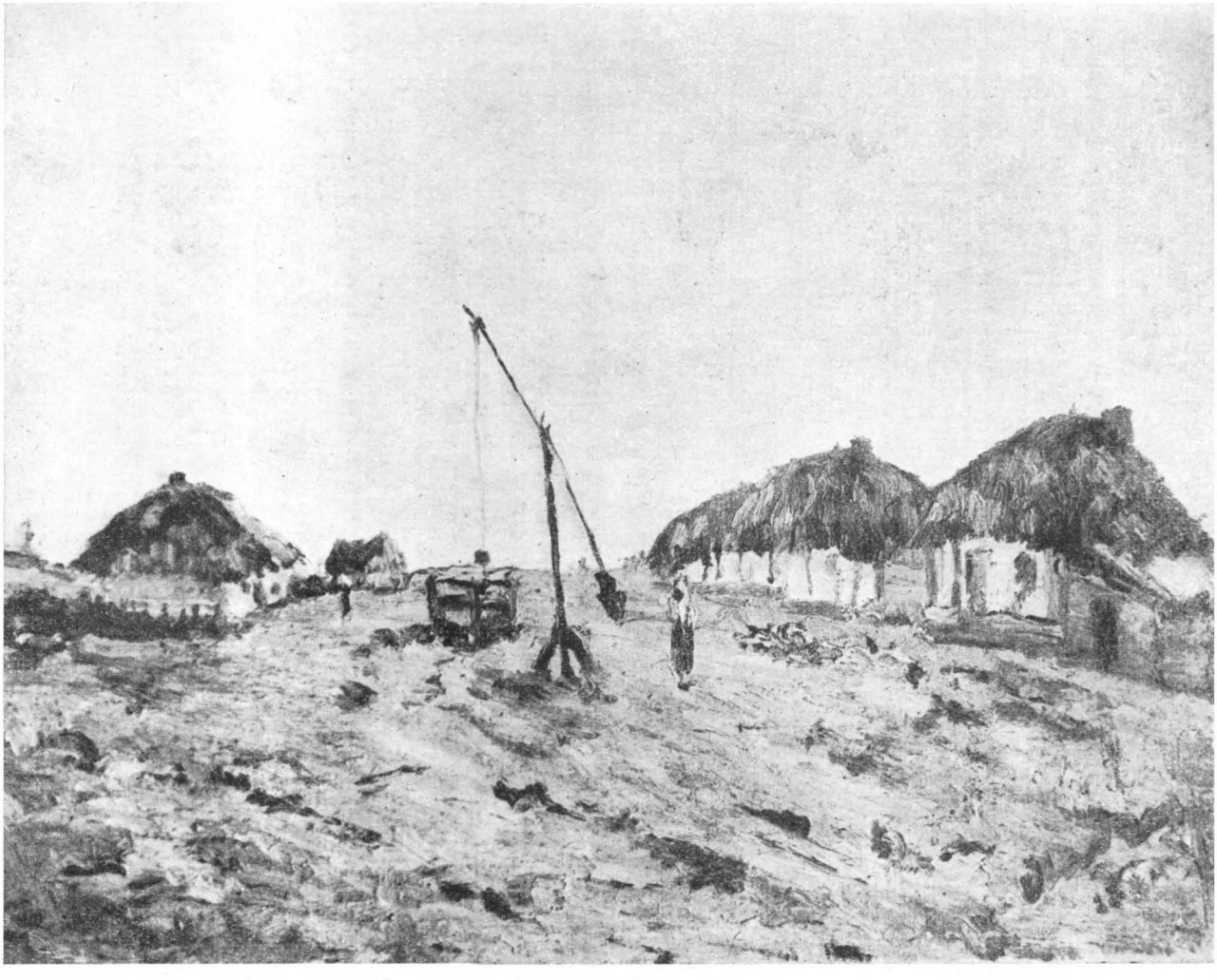


Fig. 18. — Ion Andreescu (1850—1882): Cumpăna satului. *Loc de păstrare necunoscut.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

gurează clar de la primele încercări și ceea ce i-a adus mai tîrziu cunoașterea locurilor în care s-a format Grigorescu a fost mai mult un prilej de adîncire a experienței cîștigate în țară.

În pofida afinităților cu Grigorescu (dragostea de natură, de oamenii simpli, de lumea tîrgoveților și țăranilor — ostilitatea față de formule și de convenții), concretizate pe de o parte în preferințele de ordin tematic iar pe de alta în interesul arătat picturii în aer liber, Andreescu s-a dovedit imediat a fi un artist mult diferit de meșterul atît de admirat. Deosebirea consta mai ales în sentimentul cu care Andreescu întîmpina realitatea, acel sentiment grav, sobru, reținut, determinat în bună măsură de asprimea unor condiții de viață ce-i turburaseră întreaga adolescență și continuau să-i zbuciume puținii ani ce-i rămăseseră de trăit. Transpus pe planul viziunii — cu atributele categorice ale unei facturi plastice de sine stătătoare — acest sentiment își căuta în aspectele din natură o corespondență, așa cum lirismul romantic și adesea romanțios al lui Grigorescu și-o aflase și el în poezia pitorească a peisajului. Numai că Andreescu se arăta cu desăvîrșire refractar la tot ce era pitoresc; în fața naturii el nu se oprea la aparențe, nu-l mișcau frumusețile exterioare; dincolo de acestea deslușea înțelesuri și stabilea analogii, explorînd adîncimile. Cel mai pregnant se evidențiа simțirea lui în peisajele cu case sărăcăcioase de țară, pictate în preajma Buzăului. Dacă la Grigorescu — autor al « Colibelor » și « Bordeielor » — o simțire oarecum asemănătoare se distingea în ansamblul creației artistului mai mult ca o derogare de la obișnuitele lui stări sufletești, la Andreescu ea marca o atitudine constantă, care se reflecta în toate imaginile inspirate de figura țăranului și de priveliștea satului romînesc. Pentru întîia oară un pictor de la noi denunța, prin severitatea viziunii sale, mizera condiție socială a țărănimii. Nu o făcea cu conștiința protestatară a militantului, așa cum peste patru decenii, sub influența unei mișcări muncitorești, o va face mult mai modest înzestratul Băncilă; dar izbitoarea preferință pentru subiecte umile, accentul pus pe semnificativa lor tristețe, revelau la Andreescu o nemulțumire profundă. Greutatea cu care opera lui și-a croit drumul și uitarea care s-a așternut peste ea după moartea artistului, nu sînt străine de sentimentul apăsător ce se desprindea din pînzele sale, de lumina critică ce o proiectau asupra realității, de lipsa oricărei concesii făcute gustului burgheziei și moșierimii.

Determinat și limitat de condițiile istorico-culturale ale momentului și locului în care a apărut, neavînd în sprijinul său nici o tradiție puternică, nici un climat artistic corespunzător, Andreescu a izbutit totuși, prin excepționala sa sensibilitate și capacitate de aprofundare, să depășească granițele cadrului în care s-a format. Dintre pictorii străini ai pădurii de la Fontainebleau este — alături de maghiarul Ladislas Paál [1] —

[1] O surprinzătoare comunitate de destin și expresie îl apropie pe Andreescu de Ladislas Paál. Nu s-au cunoscut unul pe altul și e probabil că pictorul nostru n-a avut prilejul să vadă lucrările artistului maghiar; în primele luni ale sosirii lui Andreescu la Paris, Paál — internat în spitalul din Charenton — se stingea după o viață la fel de zbuciumată și la aceeași prematură vîrstă la care avea să dispară confratele său romîn. Subiectele preferate de Paál și sentimentul cu care le-a interpretat, atestă puternica afinitate dintre cei doi artiști. Dispunînd inițial de o pregătire profesională superioară celei de la care a pornit Andreescu, Paál dovedește cunoștințe mai vaste; e însă mai profund legat de tradițiile vechii școli și mai subordonat limbajului plastic folosit de barbizoniști, ceea ce reiese și din frecvența cu care a uzat de bitum. Louis Réau, în *L'Ere Romantique — Les arts plastiques*, Paris, 1949, p. 254, afirmă despre Andreescu că este « împreună cu ungurul Ladislas Paál, cel mai bun pictor străin al pădurii de la Fontainebleau ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 19. — Ion Andreescu (1850 — 1882): Femei cu umbrelă într-un parc. *Col. Anastase Munteanu*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Reproducerea alăturată înfăţişează un tablou pînă acum inedit, al lui Ion Andreescu. Tabloul atestă orientarea realistă a pictorului şi viziunea sa modernă care, depăşind limitele şcolii de la Barbizon, profită pînă la un punct — atît în ce priveşte motivul cît şi interpretarea acestuia — de exemplul lui Manet şi în general de al impresioniştilor. Se remarcă tendinţa spre contraste cromatice mai îndrăzneţe şi spre un colorit mai intens decît cel la care obişnuiesc să recurgă pictorii de la Barbizon şi chiar un artist ca Grigorescu, autor al Femeii la Brolles, *operă influenţată de impresionism. Coloritul tabloului lui Andreescu e totuşi mai temperat decît coloritul caracteristic impresioniştilor; dorinţa de a nu sacrifica construcţia formei efectului de plein-air apare de asemenea evidentă.*

Воспроизведенная здесь репродукция представляет собой неизвестную до сих пор картину Иона Андрееску. Картина свидетельствует о реалистических устремлениях и прогрессивной концепции автора, который вышел за рамки барбизонской школы и до известной степени воспринял — и в отношении выбора сюжета, и в отношении его художественной разработки — некоторые элементы из творчества Мане и вообще импрессионистов.

Следует отметить стремление художника к использованию более резких цветовых контрастов и более яркого колорита по сравнению с художниками барбизонской школы и даже по сравнению с Григореску, написавшим « Женщину из Бролля », картину, в которой заметно влияние импрессионизма. Однако колорит картины Андрееску более умерен по сравнению с колоритом, присущим импрессионистам. Легко заметить также, что художник не стремится достигнуть пленерного эффекта в ущерб конструкции формы.

La reproduction ci-jointe représente une toile, jusqu'ici inédite, de Ion Andreesco. Ce tableau témoigne de l'orientation réaliste du peintre et de sa vision moderne. Dépassant les limites de l'école de Barbizon, Andreesco profita jusqu'à un certain point — tant en ce qui concerne le thème que son interprétation — de l'exemple de Manet et, en général, de l'exemple des impressionnistes. On remarque la tendance vers des contrastes chromatiques plus hardis et vers un coloris plus intense que ceux pratiqués ordinairement par les peintres de Barbizon et même par un artiste tel que Grigoresco, l'auteur de « la Femme à Brolles », œuvre influencée par l'impressionnisme. Le coloris du tableau d'Andreesco est pourtant plus tempéré que celui caractéristique des impressionnistes; est également évident le soin de ne point sacrifier la construction de la forme à l'effet de plein-air.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 20. — Ion Andreescu (1850 — 1882): Femei cu umbrelă într-un parc *(detaliu)*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cel mai talentat. Comparat cu oricare dintre barbizoniștii francezi — Rousseau, Millet, Daubigny, Dupré, Diaz, Troyon, Jacque — se dovedește a fi mai modern decît ei; concepția sa picturală și felul său de simțire îl situează mai aproape de noi; e străin de orice exaltare romantică, grandoarea naturii o

Fig. 21. — Nicolae Grigorescu (1838—1907): Femeie la Brolles
Muzeul de artă al R.P.R. — Galeria națională
(Ulei pe pînză, 46,5×65,5 cm)

exprimă simplu, fără artificii compoziționale și fără contraste spectaculoase de umbră și de lumină [1]; nu recurge la efecte de clar-obscur, nu folosește bitumul. Caracteristică pentru Andreescu — în respectul său față de realitate — este tocmai tendința lui către o pictură mai luminoasă și mai colorată decît cea a barbizoniștilor [2]. El e mai modern chiar și decît Grigorescu care, în general, rămîne mai legat prin sentiment și viziune de artiștii în mijlocul cărora s-a format. După 17 ani de la primul popas al lui Grigorescu la Fontainebleau, Andreescu a cunoscut un Barbizon fără barbizo-

[1] Asemenea artificii compoziționale se întîlnesc uneori la Th. Rousseau (de pildă în cunoscutul său tablou *Apus de soare la marginea pădurii Fontainebleau*, din colecția Muzeului Louvre, sau în *Luminiș în pădurea de la Fontainebleau*, din colecția Wallace din Londra, reprodus la p. 119 a studiului de față). Diaz speculează sclipirile luminii în frunzișul și pe trunchiurile arborilor, scontînd efecte de strălucire și contrast. Vezi și RADU BOGDAN, *Pădurea de fagi, un tablou de Ion Andreescu*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1959, nr. 2, p. 149—164.

[2] În privința aceasta ne stau mărturie tablouri cum sînt *Pomi înfloriți*, *Drumul satului*, *Peisaj cu case și pomi* (din colecția Galeriei naționale) și mai ales *Femei cu umbrelă într-un parc* (din colecția Anastase Munteanu). *Iarna la Barbizon* (din colecția Muzeului Zambaccian) trebuie de asemenea luată în considerare, sub raportul rafinatelor ei nuanțe de griuri colorate. Exemple s-ar mai putea da.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nişti [1], într-un timp cînd apăruse impresionismul. Nici Grigorescu ajuns la maturitate, nici tînărul său discipol, n-au întîmpinat cu indiferenţă noul curent; s-au apropiat însă cu rezervă de el, neînţelegînd să sacrifice efectului atmosferic construcţia formei; şi în vreme ce Grigorescu, sensibil la frumuseţile trecătoare ale clipei, a apreciat la impresionişti spontaneitatea şi dinamica execuţiei [2], Andreescu, ţintind adevărul şi înclinat către permanent, a reţinut de la ei unele sugestii cromatice [3]. Prin anumite aspecte, arta lui se reclamă de la marea tradiţie clasică; ea vizează durabilul şi universalul, mai presus de capriciile orei şi anotimpului. Dimineţi şi amurguri, primăveri şi toamne, sînt definite în elementul lor constant, în aspectele lor esenţiale, cu emoţia calmă a unei stări sufleteşti sustrase peceţii momentului; un static echilibru compoziţional conferă imaginilor sentimentul eternităţii.

Cu Andreescu, realismul picturii romîneşti din secolul al XIX-lea îşi atinge culmile; se defineşte astfel în chipul cel mai lapidar aportul artistului la dezvoltarea acestei picturi şi locul său în cultura noastră naţională. Scurta lui existenţă şi mult prea discreta răspîndire a operei, caracterul ei insolit în raport cu gustul şi interesele claselor dominante, n-au putut avea ca rezultat o faimă şi putere de influenţă, asemănătoare cu cele de care s-a bucurat Grigorescu. Din acest punct de vedere rolul istoric al lui Andreescu este — în epocă — mult mai redus. În timp însă, preţuirea lui creşte necontenit. Consecvenţa în refuzul oricărei idealizări a realităţii, profunzimea sentimentului, aspiraţia spre temeinic şi esenţial, organic împletite cu o sensibilitate

---

[1] După 1875 (cînd mor Millet şi Corot), n-au mai rămas în viaţă dintre pictorii pădurii Fontainebleau sau dintre cei care au avut contingenţe cu Barbizonul decît Jules Dupré (mort în 1889, dar izolat — din proprie voinţă — încă cu mulţi ani înainte de sosirea lui Andreescu în Franţa, de contactul cu artiştii şi cu publicul) şi Charles Jacque (mort în 1894), personalitate secundară faţă de iluştrii săi confraţi.

[2] Atitudinea lui Grigorescu în această privinţă (evidentă în multe tablouri, cel mai caracteristic fiind *Femeie la Brolles*, din colecţia Galeriei naţionale) reiese foarte clar şi din propriile sale mărturisiri, consemnate de Vlahuţă, deşi impresionismul nu e vizat nominal: « Numai într-o schiţă poţi rămînea sincer pînă la sfîrşit. Într-un tablou migălit începi să te observi şi din momentul acela e mai mult *meşteşug* decît artă. Toate lucrurile de-afară trebuie făcute repede, smulse din zbor. Cu acelaşi peisaj, scăldat în aceeaşi lumină, şi privit cu aceeaşi dispoziţie sufletească, nu te întîlneşti decît o dată în viaţă. Iată de ce-i foarte important să poţi lucra repede. Simfonia aceea de linii, de tonuri, de umbre şi de lumină, înfrăţirea aceea a tuturor elementelor care fac, sub vraja unei clipe fericite, ca un lucru să fie frumos, n-ai s-o mai găseşti. Peste un ceas, alta e faţa lumii şi *tu* eşti altul. În pictură cel mai bun lucru e să nu revii: cît ai putut prinde dintr-o dată, cu sufletul înfierbîntat din ceasul acela, *atîta-i al tău*. Dacă nu-ţi place şterge şi începe din nou. Bineînţeles că atunci cînd e o lucrare de atelier, se schimbă vorba. Dar acelea greu trăiesc. Pînă să le isprăveşti, fuge viaţa din ele. Toate-ţi fug. Fuge *expresia* lucrurilor, ca şi-a figurii omeneşti, fuge lumina şi ceea ce e mai important, pentru că în adevăr e ireparabil, fuge frăgezimea sentimentului tău, privirea, dispoziţia, *sufletul* tău de-atunci, cu care n-ai să te mai întîlneşti niciodată. De cîte ori nu mi s-a întîmplat, cînd n-aveam colorile la mine, să văd un colţ de natură admirabil. Mă uitam la ceas, ca să viu a doua zi exact la aceeaşi oră, să lucrez. Veniam, şi nu mai era nimic. *Erau* copacii, *era* valea, şi aceeaşi lumină *era*, dar... nu mai eram *eu* cel de ieri ». (A. Vlahuţă, *Pictorul N. I. Grigorescu, Viaţa şi opera lui*, Buc., 1910, p. 176, 178, 180. Sublinierile aparţin textului original). Este drept că — sub o formă mai puţin dezvoltată — ideile exprimate mai sus se întîlnesc iniţial la Corot, impresionismul însă le-a promovat cu mai multă ostentaţie.

[3] Încă din contactul cu pictura lui Corot, Grigorescu şi (prin intermediul acestuia) Andreescu şi-au dat seama de necesitatea şi modalitatea unei picturi mai luminoase, deci mai fidele naturii, aşa cum impunea în chip firesc practica în aer liber. Impresionismul a pus demonstrativ în evidenţă această modalitate, pe baza legilor optice ale fizicii. Grigorescu a apreciat importanţa intensificării luminii, dar a apelat mai mult la diferenţieri de ton, în timp ce Andreescu, recurgînd şi el la asemenea diferenţieri, a înţeles totodată şi să le nuanţeze, prin intervenţii subtile în *calitatea* culorii.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de rară fineţe şi cu o admirabilă capacitate de analiză şi de sinteză, fac din Andreescu un creator de înaltă valoare, impunîndu-l, alături de Grigorescu, ca pe un maestru de frunte al picturii noastre din veacul trecut. Tablourile sale pot sta fără sfială lîngă capodoperele unanim recunoscute ale patrimoniului artistic universal.

ТЕНДЕНЦИИ И ТЕЧЕНИЯ В РУМЫНСКОЙ ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.

РЕЗЮМЕ

После общего обзора развития румынской живописи во второй половине XIX в. автор определяет место двух виднейших ее представителей — Николая Григореску и Иона Андрееску — и анализирует их роль в создании национального реалистического искусства.

В первой части работы автор излагает условия, определившие формирование художественных взглядов Теодора Амана и появление исторической живописи, и подчеркивает роль революционной идеологии эпохи революции 1848 г. в ее развитии. Под влиянием этой идеологии и борьбы народных масс за свои права художники начинают проявлять интерес к актуальным вопросам, прежде всего к положению крестьянства; однако творчески решая эти проблемы, они не выходят за пределы академической условности. После того, как буржуазия заключила союз с помещиками и умолкли последние отголоски революции, историческая живопись больше не поощряется, ей предпочитают созерцательное искусство; постепенно создаются благоприятные условия для появления пейзажной живописи, возникновение которой обусловлено желанием приблизиться к действительности путем непосредственного изучения природы.

В следующих главах работы показано выступление Григореску против академической концепции, рамки которой даже Теодору Аману удалось преступить лишь частично; Григореску обращается к живописи «на открытом воздухе», с представителями которой он встречается в Барбизоне. Демократическая среда, которая его окружает, жизнь среди крестьян, работа непосредственно с натуры, сближение с Милле и Коро, с которыми он был лично знаком, — все это помогает его формированию как художника-реалиста. По возвращении на родину, творчески используя приобретенные им знания и опыт, Григореску становится первым румынским художником, в творчестве которого ярко проявляется национальная специфика. Автор анализирует характер этой специфики и показывает, что она не сводится к простому изображению живописных картин сельской жизни (как у предшественников Григореску); она является выражением чувства, основанного на глубоком знании души и характера народа. Григореску изображает пейзажи родины и ее людей с глубокой любовью, с лирическим волнением большого поэта.

Следуя примеру своего предшественника, Андрееску обращается к живописи «пленера»; в своем искусстве живописца в большей степени, чем Григореску, он превзошел барбизонскую школу, с которой был связан сначала через Григореску, потом и непосредственно. Его творчество более современно, более близко нам, поэтический характер его живописи более сдержан. Серьезный и вдумчивый художник, глубоко созерцающий природу и жизнь, Андрееску хорошо видит суровую действительность своего времени и изображает безотрадную картину румынской деревни, вскрывая ее нищету. В отличие от Григореску, у которого иногда встречаются картины, идиллически показывающие крестьянскую жизнь, Андрееску изображает крестьян с позиции реализма. Творчество двух художников является правдивым отражением национальной специфики и подтверждает слова великого Л. Н. Толстого, отметившего более ста лет тому назад сочетание грусти и очарования в характере румынского народа.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TENDANCES ET COURANTS DE LA PEINTURE ROUMAINE PENDANT LA SECONDE MOITIÉ DU XIX[e] SIÈCLE

RÉSUMÉ

Jetant un coup d'œil d'ensemble sur le développement de la peinture roumaine pendant la seconde moitié du XIX[e] siècle, l'auteur marque la place qu'y tiennent les deux plus grands artistes de l'époque, Nicolae Grigoresco et Ion Andreesco, dont il analyse la contribution à la création d'un art réaliste et national.

La première partie de l'étude examine les conditions qui présidèrent à l'apparition de Theodor Aman et de la peinture historique, soulignant notamment la mesure dont l'essor de ce genre est redevable à l'idéologie révolutionnaire de 1848. D'autre part, sous l'influence de cette même idéologie et des revendications populaires, les artistes commencent à s'intéresser à l'actualité, au paysan et à son existence, sans toutefois dépasser les limites de la conventionnelle vision académique. Lorsque la bourgeoisie pactisa avec les représentants de la grande propriété terrienne et que les derniers échos de la révolution s'éteignirent, la peinture historique cessa d'être encouragée. Les préférences allaient désormais à un art contemplatif, préparant graduellement un terrain favorable au paysage, dont l'apparition a cependant pour cause déterminante le désir d'approcher la réalité par l'étude directe de la nature.

Dans les chapitres suivants, l'auteur nous montre comment, se dressant contre la conception académique — dont un Theodor Aman ne réussit à s'évader qu'en partie —, Grigoresco se tourne vers la peinture de plein air, avec les représentants de laquelle il vient en contact à Barbizon. L'ambiance démocratique dans laquelle il vit là-bas, la fréquentation des villageois, l'étude directe de la nature, ses rapports avec Millet et Corot qu'il connaît personnellement, contribuent à faire de lui un peintre réaliste. De retour au pays, et mettant en valeur d'une façon originale les connaissances et l'expérience acquises, Grigoresco se révèle comme le premier artiste roumain dans la création duquel se fait vigoureusement sentir le caractère spécifique national. L'auteur de l'étude s'attache à analyser ce caractère national spécifique dans l'œuvre de Grigoresco, qui ne se borne pas à la simple description de certains aspects pittoresques du village — comme avaient fait les peintres jusqu'à lui — ce caractère spécifique étant, chez lui, l'expression d'un sentiment dont les racines plongent profondément dans l'âme et le caractère du peuple roumain. Les paysages et les hommes de sa patrie sont peints par Grigoresco avec un amour infini et avec le lyrisme d'un grand poète.

Andreesco, mettant à profit l'exemple de son prédécesseur, se dirige lui aussi vers la peinture de plein air, dépassant même, dans une plus large mesure que Grigoresco, l'art de l'école de Barbizon, avec laquelle il se trouva en contact à son tour, par Grigoresco d'abord, directement ensuite. Sa peinture est plus moderne, plus proche de nous et d'une poésie plus sobre. Nature méditative et grave, doué d'une vision profonde de la nature et de la vie, Andreesco surprend, dans la cruelle réalité de l'époque, les désolants aspects du village roumain, dont il dénonce la misère. A la différence des paysans de Grigoresco — d'une interprétation parfois idyllique —, ceux d'Andreesco s'encadrent dans la vision de son sévère réalisme. Représentant tout aussi authentique du caractère spécifique national que Grigoresco, Andreesco illustre, avec ce dernier, les paroles du grand Léon Tolstoï qui, voici plus d'un siècle, discernait dans l'âme du peuple roumain « un mélange de charme et de mélancolie ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RESTAURAREA MONUMENTELOR DE ARTĂ MEDIEVALĂ ÎN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ[1]

de DUMITRU NASTASE

Încercarea de a defini noţiunea de restaurare se loveşte încă de lipsa unui acord general de principii, lipsă subliniată de repetatele modificări de conţinut pe care le-a suferit această noţiune în decursul vremurilor.

Deşi veacul al XIX-lea a revendicat paternitatea ideii de restaurare [2], lupta împotriva acţiunii destructive pe care timpul şi oamenii o exercită asupra monumentelor şi operelor de artă ale trecutului este o luptă mult mai veche. Începînd cu antichitatea şi pînă în veacul trecut, ea a fost dusă cu ajutorul unor metode, care, deşi nu s-au reclamat de la un corp de doctrină, nu se deosebesc substanţial în efectele lor practice de restaurările întreprinse în ultima sută de ani. Rezultatele acestei lupte se pot citi în înfăţişarea cu care au reuşit să parvină pînă în era restaurărilor moderne, vestigiile artistice ale unor vremi revolute.

S-a spus adeseori că solicitudinea de care se bucura un edificiu prestigios în trecut, avea în vedere funcţia lui socială şi ţintea îmbunătăţirea condiţiilor pe care epoca le credea necesare îndeplinirii acestei funcţii. « Modernizarea » se obţinea prin remanieri şi adăugiri; ea privea, de multe ori, şi creaţiile celorlalte genuri artistice, legate de arhitectură. Alături de acest mod de a le asigura monumentelor continuitatea (care are şi el contingenţe cu unele formule recente), măsuri de protecţie şi conservare, precum şi de refacere « în forme originare » a părţilor distruse, se întîlnesc în imperiul roman [3], în evul mediu [4], în Italia Renaş-

---

[1] Autorul mulţumeşte personalului şi conducerii Direcţiei monumentelor istorice din C.S.C.A.S., precum şi tov. Corina Nicolescu de la Muzeul de Artă al R.P.R. pentru informaţiile furnizate şi materialul documentar pus la dispoziţie.

[2] Cunoscuta afirmaţie a lui Viollet-le-Duc « le mot et la chose sont modernes » *(Dictionnaire raisonné de l'architecture française, du XI-e au XVI-e siècle*, vol. 8, Paris, 1866, p. 14) a fost preluată de majoritatea studiilor ulterioare şi se mai găseşte încă la loc de cinste în unele din marile enciclopedii contemporane.

[3] « În antichitate, legislaţia romană prevedea protecţia unor anumite categorii de clădiri ». Teodora Voinescu, *Principii conducătoare în restaurarea monumentelor artistice de la Bibescu şi pînă azi*, în *Analecta*, II, 1944, p. 137.

[4] Vezi Paul Léon, *Les monuments historiques. Conservation, restauration*, Paris, 1917, p. 9, 11, 12.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

terii [1], în Franța de după războaiele religioase [2], în veacul al XVIII-lea, pe scurt, în toate timpurile.

E adevărat că în veacul al XIX-lea importantele lucrări de restaurare determinate de interesul — de esență romantică — pe care-l suscitau marile construcții ale evului mediu, au pornit, pentru prima oară, de la o concepție unitară, bazată pe argumente de ordin istoric și mai ales stilistic. Este vorba de concepția puristă enunțată de arhitectul și arheologul francez Viollet-le-Duc. Aprobarea entuziastă a contemporanilor și dezaprobarea violentă de care au avut parte mai tîrziu restaurările efectuate de acesta și de elevii săi deschid calea unor fluctuații teoretice de care se resimte întreaga operă de restaurare modernă. Urmărind să îndepărteze elementele care, după părerea lor, dăunau unității artistice a unor celebre edificii medievale și să le restituie acestora o puritate de stil pe care, în cele mai multe cazuri nu o avuseseră, elevii lui Viollet-le-Duc au exagerat încă principiile maestrului lor, sau chiar i-au depășit indicațiile. În felul acesta ei au reușit să altereze caracterul a nenumărate monumente, cărora uneori le-au substituit chiar còpii sau pastișe.

Reacția împotriva acestui fel barbar de a înțelege o restaurare a dus la înlocuirea principiului unității de stil prin acela al restaurării istorice. Noul principiu preconizează păstrarea celor mai multe dintre elementele pe care diversele epoci le-au integrat sau adăugat « pe parcurs » monumentului [3]. Cu timpul s-a conturat tendința, din ce în ce mai susținută, de a se pune accentul pe lucrările de consolidare și de a se restrînge, pe cît posibil, lucrările de restaurare propriu-zisă, adică cele care implică refaceri, adăugiri și rezidiri. S-au admis însă completările prin refacerea părților distruse sau chiar complet dispărute, acolo unde ele sînt atestate de o documentație suficientă. Cu condiția unor măsuri de precauție care să prevină denaturările și crearea de confuzii (limitarea lucrărilor de acest fel la strictul necesar, demarcarea părților noi de cele originale, etc.), metoda părea bună și ca atare rămîne admisă de mai toată lumea.

Și astfel, către sfîrșitul perioadei dintre cele două războaie, se părea că, bazată pe o experiență de aproape un veac, activitatea de restaurare ajunsese la stabilirea unor înțelepte principii și metode, a căror aplicare asigura monumentelor de arhitectură, precum și ansamblurilor de artă decorativă pe care acestea le cuprindeau, un maximum posibil de conservare a aspectului și structurii lor autentice [4]. Cum însă în practică măsurile amintite nu se

---

[1] Știm că în Italia, legislația din veacurile al XV-lea, al XVI-lea și al XVII-lea conținea o serie de măsuri pentru protejarea și conservarea monumentelor, măsuri care — fapt semnificativ — sînt în vigoare și în ziua de astăzi. Vezi Teodora Voinescu, *Loc. cit.* Grija de a salva de la ruină rămășițele vechii arhitecturi, oglindită în aceste texte de lege, o regăsim printre preocupările timpului, la Leonardo da Vinci, de pildă, care, studiind rănile edificiilor vetuste indică, în diverse pasaje din lucrările sale, unele procedee de conservare și consolidare.

[2] « Un grand nombre d'églises restaurées après les guerres de Religion furent si fidèlement reconstruites, qu'il est devenu difficile de distinguer les parties reconstituées des parties anciennes ». Dr. A. Lauterbach, *La Restauration historique et rationnelle des Monuments d'architecture*, în *Mouseion*, VI (1932), vol. 17—18, nr. I—II, p. 19.

[3] Trebuie să remarcăm că, de obicei, elementele care se cer a fi îndepărtate sînt (acolo unde se mai poate), tocmai cele datorate refacerilor și restaurărilor veacului al XIX-lea.

[4] Vezi și *La Conservation des monuments d'art et d'histoire* [Paris, 1933], 487 [—489] p. + LV pl. Lucrarea întrunește principiile formulate la conferința internațională de la Atena (1931) a specialiștilor în restaurări de monumente istorice. Pentru această perioadă este de asemenea utilă consultarea colecției revistei *Mouseion* (Bulletin de l'Office international des Musées. . .), al cărui număr I—II (vol. 17—18) din 1932 este consacrat, în cea mai mare parte, problemelor de restaurare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

luau întotdeauna, iar cîteodată completările depășeau limitele impuse de datele furnizate de monument sau documente și introduceau elemente de pastișă, valoarea refacerii « întocmai » a părților pierdute a început, la rîndul ei, să fie pusă în discuție.

Divergențele s-au accentuat după al doilea război mondial, cînd gravele distrugeri din domeniul — și altfel atît de încercat — al realizărilor artistice ale trecutului, au avut drept consecință, în țările greu lovite, inițierea — și în mare parte realizarea — unor acțiuni de restaurare, întreprinse pe o scară fără precedent. Problemele puse de încercarea de remediere a stricăciunilor și pierderilor suferite — al căror tragic tablou cuprindea nenumărate și variate cazuri, de la devastări și distrugeri parțiale, pînă la raderea completă de pe fața pămîntului a unor ansambluri de clădiri, cartiere și chiar orașe întregi [1] — nu puteau fi rezolvate, decît parțial, de soluțiile existente.

În unele cazuri, îndoielile asupra calității rezultatelor obținute prin aplicarea vechilor soluții au cerut revizuirea valorii principiale a soluțiilor, iar în altele, problemele puse de necesitatea reconstruirii unor clădiri complet sau în cea mai mare parte distruse, erau pur și simplu noi și neprevăzute.

Dezbătută în cadrul mai multor reuniuni internaționale [2], problema restaurării nu și-a găsit încă o soluție principială acceptată de toți specialiștii. Dacă în privința elementelor de decor pare a învinge principiul înlocuirii pieselor dispărute sau supuse degradării prin opere de artă moderne, create expres și în armonie cu ansamblul existent [3], în restaurările de arhitectură persistă încă, în cele mai multe cazuri, refacerile prin completări și rezidiri « à l'identique ». E adevărat că reconstruirea părților lipsă în forme noi, moderne, dar foarte simple și acordate cu cele vechi se practică și ea (și uneori cu frumoase rezultate [4]), dar însăși această dualitate de principii și metode arată că pînă la acceptarea unei soluții unice mai este.

Nu vom intra în amănunte a căror discutare nu-și are locul aici, ci ne vom mulțumi să desprindem din cele spuse faptul că problema restaurării monumentelor și ansamblurilor de artă se află într-un moment de cumpănă. Tendința de a căuta soluții noi și de a supune unui examen critic pe cele

---

[1] Cazurile sînt prea numeroase pentru ca o încercare de exemplificare să nu ne îndepărteze de subiectul articolului. Vom aminti doar de vechile cartiere ale Varșoviei, preschimbate în grămezi de moloz și de Novgorodul în a cărui sălbatică distrugere au pierit monumente de arhitectură din veacurile XII—XVIII și o dată cu ele, în mod ireparabil, prețioasele ansambluri de pictură din veacurile XII—XIV. Pentru Novgorod, vezi V. N. Lazarev, *Искусство Новгорода*, Moscova-Leningrad, 1947, p. 3, și I. N. Dimitriev, *Pictura murală a Novgorodului, restaurarea și cercetarea ei. . .*, trad. din limba rusă, 1953, 68 p. dactil., Dosar C.S.C.A.S., p. 1—3.

[2] În 1948 a avut loc la Paris o conferință internațională, apoi, în 1957, în același oraș și-a desfășurat lucrările primul Congres internațional al arhitecților și tehnicienilor monumentelor istorice, la care a participat și țara noastră (delegat: prof. arh. Horia Teodoru), iar dintre țările cu mai grave pierderi datorate războiului, U.R.S.S., Polonia, Cehoslovacia, etc. Au urmat, la scurt interval, alte două conferințe internaționale, prima la Milano în 1958 și a doua (avînd tema: sistematizarea centrelor orașelor istorice) la Varșovia, în octombrie 1959. (Delegați ai Republicii Populare Romîne, arh. V. Bilciurescu, directorul Direcției Monumentelor Istorice din C.S.C.A.S. și arh. Romeo Rău.)

Pentru datele relative la desfășurarea lucrărilor Congresului de la Paris, la problemele legate de acestea și la participarea țării noastre, vezi Prof. arh. Horia Teodoru, *Congresul internațional al arhitecților și tehnicienilor monumentelor istorice de la Paris*, în *Arhitectura R.P.R.*, 1957, nr. 8, p. 44—51, il., și același, *Raport asupra Congresului internațional al arhitecților și tehnicienilor monumentelor istorice, Paris*, 6—11 mai 1957, Dosar C.S.C.A.S., 36 p. dactil.

[3] Prof. arh. Horia Teodoru, *Congresul. . . cit.*, p. 48—49.

[4] Vezi restaurarea bisericii colegiale din Saint-Lo (Franța), în bună parte distrusă de bombardament, Horia Teodoru, *Congresul. . . cit.*, p. 50, fig. 25, și idem, *Raport. . . cit.*, fig. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vechi, face, pe de o parte, din ce în ce mai simţită nevoia unei susţinute colaborări internaţionale, iar pe de alta, comandă o deosebită prudenţă în lucrările ce se efectuează actualmente.

*

Îngrijiri — cîteodată foarte atente — au fost acordate în decursul vremurilor şi edificiilor ce se bucurau de prestigiu — mai ales bisericilor — înălţate pe pămîntul ţării noastre. Este cunoscută — şi nu ne vom opri asupra ei — preocuparea pe care au avut-o mulţi dintre domnii noştri de a repara şi înnoi ctitoriile predecesorilor lor (cazurile cele mai frecvent citate fiind cele ale lui Matei Basarab şi Constantin Brîncoveanu). Vom pomeni însă cîteva lucrări care denotă, de astă dată la noi, preocupări foarte apropiate de cele ale restauratorilor moderni.

Hotărînd să întreprindă reparaţii la biserica mănăstirii Curtea de Argeş, Şerban Vodă Cantacuzino apelă, după toate probabilităţile, la meşterul moldovean Gligorie Cornescul. Lucrarea executată constituie o adevărată restaurare, în limitele impuse de stilul şi structura monumentului [1].

Bolţile, de curînd restaurate la biserica sf. Mihail din Cluj, au înlocuit altele, pseudogotice, operă a unei refaceri din veacul al XVIII-lea. Deşi stîngaci construite şi neurmînd traseul originar, acestea din urmă mărturisesc (într-o epocă de lipsă de înţelegere şi de dispreţ pentru gotic !), intenţia de a păstra unitatea de stil a clădirii. Un caz asemănător se poate cita la capela castelului Corvinilor din Hunedoara.

Dar ce sînt repictările « culoare peste culoare », ce urmăresc liniile vechii picturi, decît restaurări, în tot cazul mai puţin reprobabile ca cele efectuate în veacul al XIX-lea?

Formele noi de viaţă, aduse de pătrunderea capitalului străin, se resfrîng — într-un fel cu totul dezastruos — şi asupra creaţiilor artei noastre medievale. Campania de « restaurări » — de altfel cu un interesant substrat romantic — din timpul domnitorilor Gheorghe Bibescu şi Barbu Ştirbei, are ca efect o deplorabilă modernizare a multora dintre vechile biserici (cazurile cele mai tipice fiind cel al bisericii sf. Gheorghe Nou din Bucureşti şi cel al întregului ansamblu arhitectonic de la mănăstirea Bistriţa).

Desfigurarea vestigiilor trecutului nostru artistic a fost continuată de opera arhitectului francez André Lecomte du Noüy, nefast urmaş al lui Viollet-le-Duc. Restaurările întreprinse de acesta s-au soldat cu dărîmarea parţială sau totală a cîtorva importante monumente de artă religioasă şi înlocuirea lor prin edificii mai mult sau mai puţin fanteziste. (În ultima categorie intră bisericile sf. Nicolae Domnesc din Iaşi, sf. Dumitru din Craiova şi Mitropolia de la Tîrgovişte.)

Azi verdictul de condamnare a acestui mod de a înţelege o restaurare este unanim, însă drumul parcurs de la primele proteste împotriva lui [2] şi

[1] Vezi C. Bobulescu, *Gligorie Cornescul, arhitect al mănăstirii Cetăţuia*, în *Mitropolia Moldovei şi Sucevei*, XXXIV (1958), nr. 11 — 12, p. 876. Semnătura meşterului se găseşte săpată pe faţada de apus a bisericii lui Neagoe, restaurate de el.

[2] Una dintre primele voci care s-au ridicat împotriva activităţii, discutabile şi sub alte aspecte, a lui Lecomte du Noüy a fost aceea a lui Theodor Aman. Vezi Radu Bogdan, *Theodor Aman* [Bucureşti, 1955], p. 80—82. De asemenea, N. Iorga, *Trei conferinţi de orientare. I Monumentele noastre şi opera Comisiei monumentelor istorice. Conferinţă ţinută în* 1937, în *Bul. Com. mon. ist.*, XXXI (1938), p. 54.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

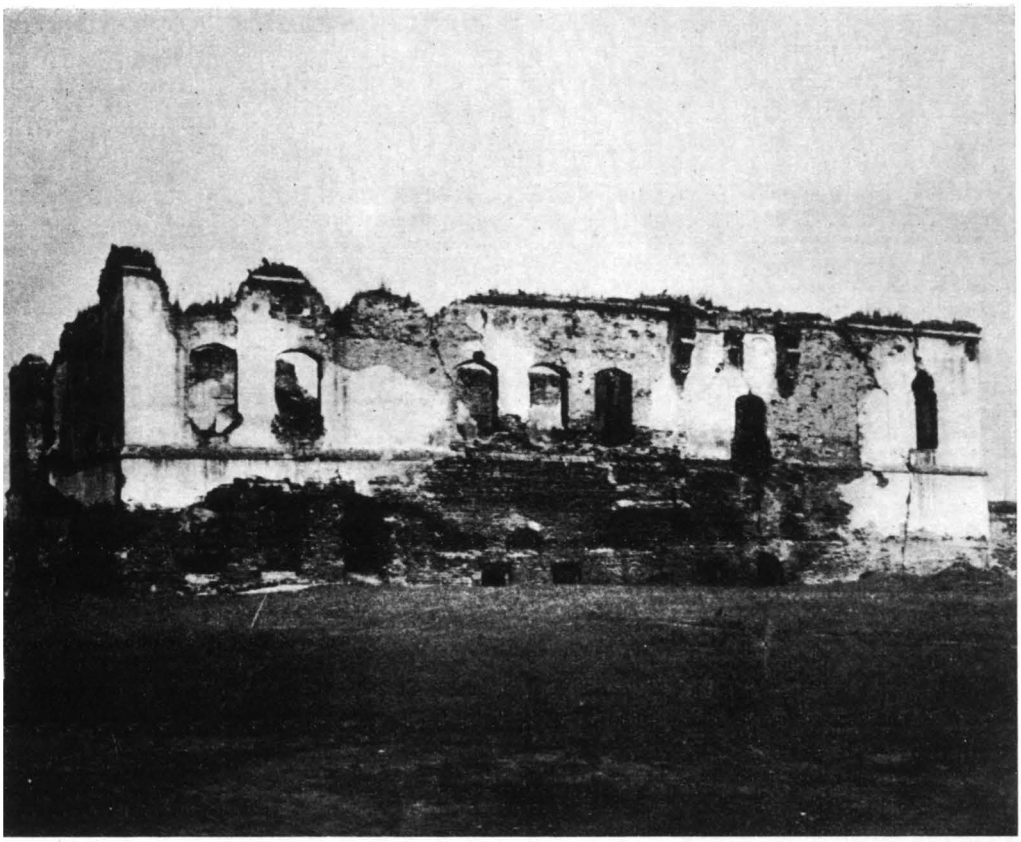


Fig. 1. — Palatul de la Potlogi, înainte de restaurare. Fațada sud. (Clișeu I.C S.O.R.)

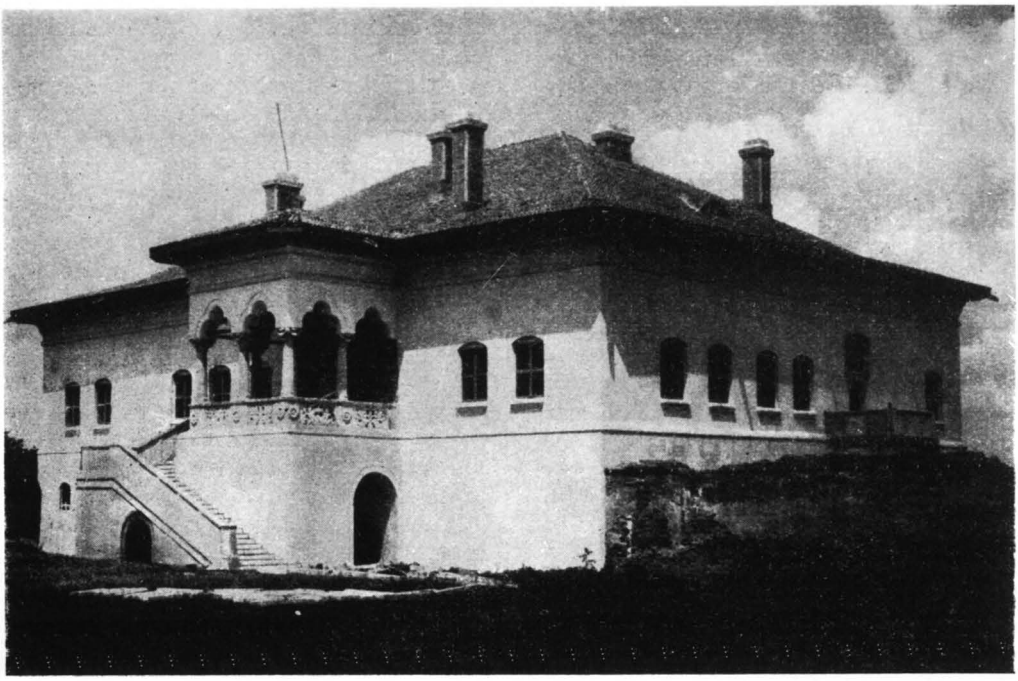


Fig. 2. — Palatul de la Potlogi, după restaurare. Vedere sud-est. (Clișeu arh. Paula Petre)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pînă la limpezirea acelor principii și metode care au dus la unele restaurări reușite între cele două războaie, este marcat și el de erori, mai puțin grave decît cele ale lui Lecomte du Noüy, dar și ele destul de păgubitoare. Astfel lucrările întreprinse la începutul acestui secol la cîteva din cele mai importante biserici ale lui Ștefan cel Mare au înlocuit paramentele originale prin altele noi, de o înghețată geometrie. Șirurile regulate de piatră de talie placate de restaurator la exteriorul bisericilor sf. Gheorghe din Hîrlău [1] și sf. Nicolae-

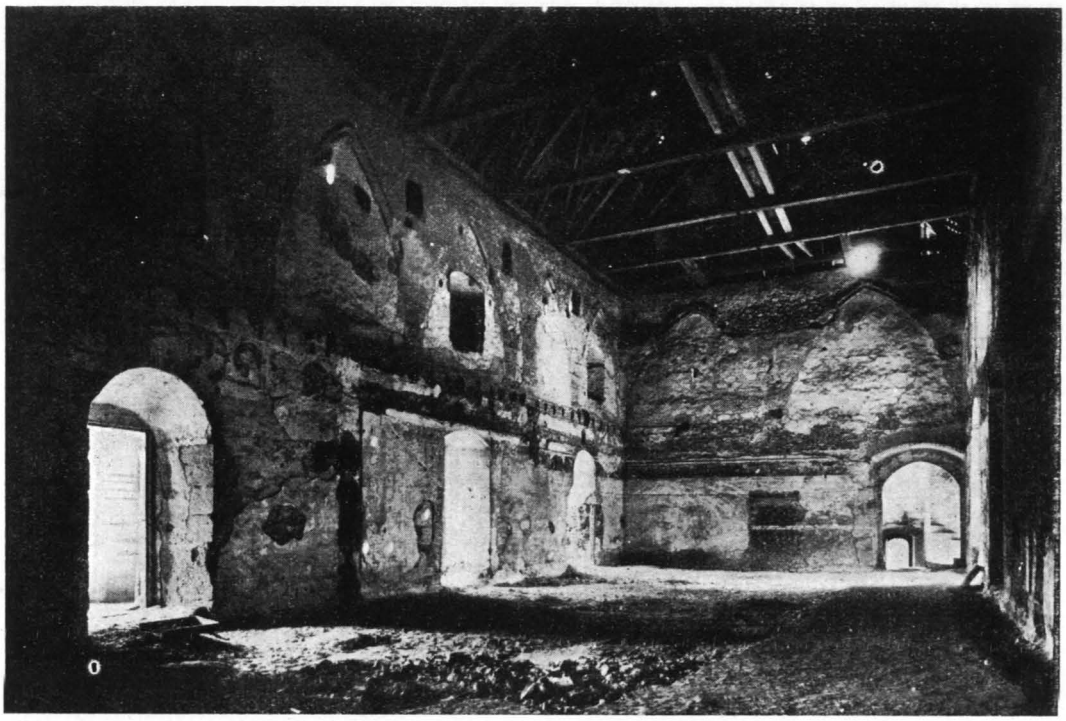


Fig. 3. — Hunedoara. Castelul Corvinilor. Sala Dietei, înainte de restaurare (pereții vest și nord). (Clișeu I.C.S.O.R.)

Popăuți din Botoșani [2], contravin în mod flagrant spiritului în care au fost concepute fațadele acestor monumente [3].

Restaurările în discuție pun într-o lumină defavorabilă o primă fază de existență a Comisiunii monumentelor istorice [4], de care sînt legate. O dată depășită însă perioada începuturilor [5], activitatea de cercetare și punere în

[1] Vezi G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, în *Bul. Com. mon. ist.*, XVIII, 1925, p. 48, 49. De asemenea *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1958, p. 95.

[2] *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, p. 126.

[3] Pictura exterioară a bisericii sf. Gheorghe din Hîrlău, ale cărei rămășițe au fost sacrificate atunci, se arată a fi alcătuit primul dintre ansamblurile de pictură atît de caracteristice creației moldovenești din veacul al XVI-lea. Vezi Sorin Ulea, *Portretul funerar al lui Ion — un fiu necunoscut al lui Petru Rareș — și datarea ansamblului de pictură de la Probota*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, VI (1959), nr. 1, p. 69.

[4] Înființată în 1892. Vezi *Bul. Com. mon. ist.*, I (1908), p. 29. A purtat mai întîi numele impropriu de Comisiunea monumentelor publice. Vezi Teodora Voinescu, *op. cit.*, p. 150.

[5] Față de care, de altfel, însuși președintele de mai tîrziu al Comisiunii, N. Iorga, își manifesta rezerva și pe care o denumea «era Kalinderu». Vezi N. Iorga, *op. cit.*, p. 55.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 4. — Hunedoara. Castelul Corvinilor. Sala Dietei. Proiect de restaurare

valoare a patrimoniului de artă veche românească, desfășurată timp de jumătate de veac de această Comisiune, înscrie rezultate în general pozitive, iar cîteodată deosebit de meritorii [1]. Punînd bazele unei tradiții și constituind azi principala moștenire în domeniul istoriografiei de artă românească medie-

[1] Consemnate de lucrările publicate în cunoscutul Buletin editat de Comisiune. Printre acestea un loc de cinste îl ocupă studiile lui G. Balș, în special cele de sinteză a artei moldovenești.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

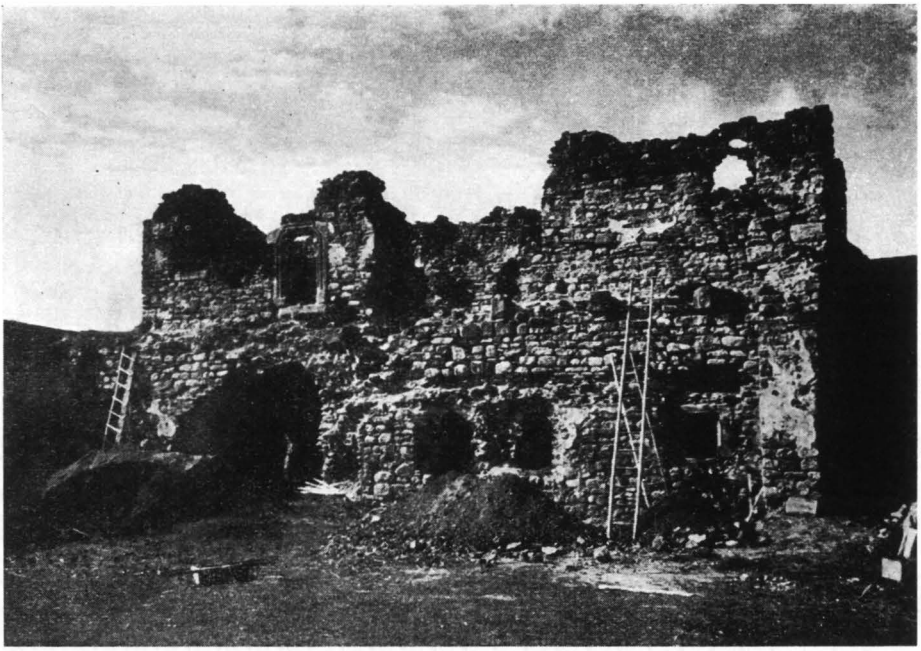


Fig. 5. — Mănăstirea Moldovița. Clisiarnița, la începerea lucrărilor de restaurare. (Clișeu I.C.S.O.R.)

Fig. 6. — Mănăstirea Moldovița. Clisiarnița, după restaurare. (Clișeu Corina Nicolescu)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vală, această activitate merită o cercetare mai atentă, pe care ne propunem s-o încercăm într-o lucrare viitoare.

Opera de clasare, consolidare și restaurare a monumentelor noastre, întreprinsă de Comisiune într-o perioadă în care state cu un excepțional avut artistic nu-și aveau încă organizații similare [1], a salvat de la ruină sau de la distrugere sistematică multe dintre produsele vechii noastre arte, pe care a pus-o în lumina interesului public și a cercetării științifice. Aplicînd principiul restaurării istorice și sub directa conducere a unor istorici de artă cu autoritate, arhitecții specializați care au lucrat sub egida acestei

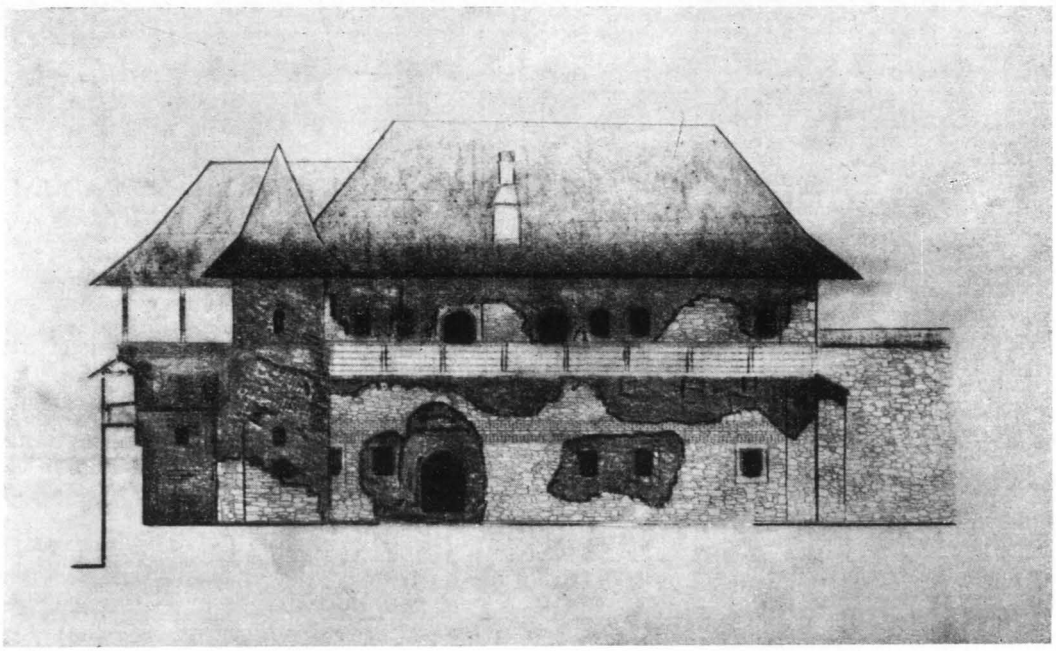


Fig. 7. — Mănăstirea Moldovița. Clisiarnița, după restaurare. (Părțile marcate reprezintă completările și adăugirile). (Clișeu I.C.S.O.R.)

Comisiuni au realizat, mai ales în perioada dintre cele două războaie, restaurări în general valoroase [2]. Parte din ei continuă, alături de specialiștii formați între timp, o activitate căreia i se oferă noi și sporite posibilități de realizare în condițiile create de statul democrat-popular.

★

Patrimoniul de artă medievală al țării noastre a avut cu mult mai puțin de suferit de pe urma ultimului război decît cel al altor țări. Totuși

[1] În Spania, de pildă, abia la sfîrșitul celui de al treilea deceniu al veacului nostru a fost creat un serviciu de conservare a monumentelor de arhitectură. Vezi L. Torres Balbas, *La Restauration des monuments dans l'Espagne d'aujourd'hui*, în *Mouseion*, VI, 1932, vol. 17—18, nr. I—II, p. 24.

[2] Printre cele mai reușite exemple trebuie să menționăm restaurarea bisericii mănăstirii Probota și cea a bisericii Sf. Treime din Siret, realizate de prof. arh. Horia Teodoru. Unele biserici din București (Curtea Veche, Elefterie, Cretzulescu) au beneficiat de asemenea, în această perioadă, de restaurări notabile. O cercetare

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dezvoltarea luată în lumea întreagă de operațiile de restaurare în perioada postbelică, cu rezultatele ei practice și cu efectele ei teoretice, n-a lăsat în urmă activitatea similară de la noi.

Constituind unul din elementele importante ale moștenirii culturale a trecutului, vechile monumente de artă se bucură azi de o atenție și de o solicitudine, ce întrece cu mult tot ce s-a făcut pentru ele înaintea instaurării regimului de democrație populară și ce deschide pentru viitor perspective de nebănuit. Studiile întreprinse în ultimul timp de cercetători încadrați în

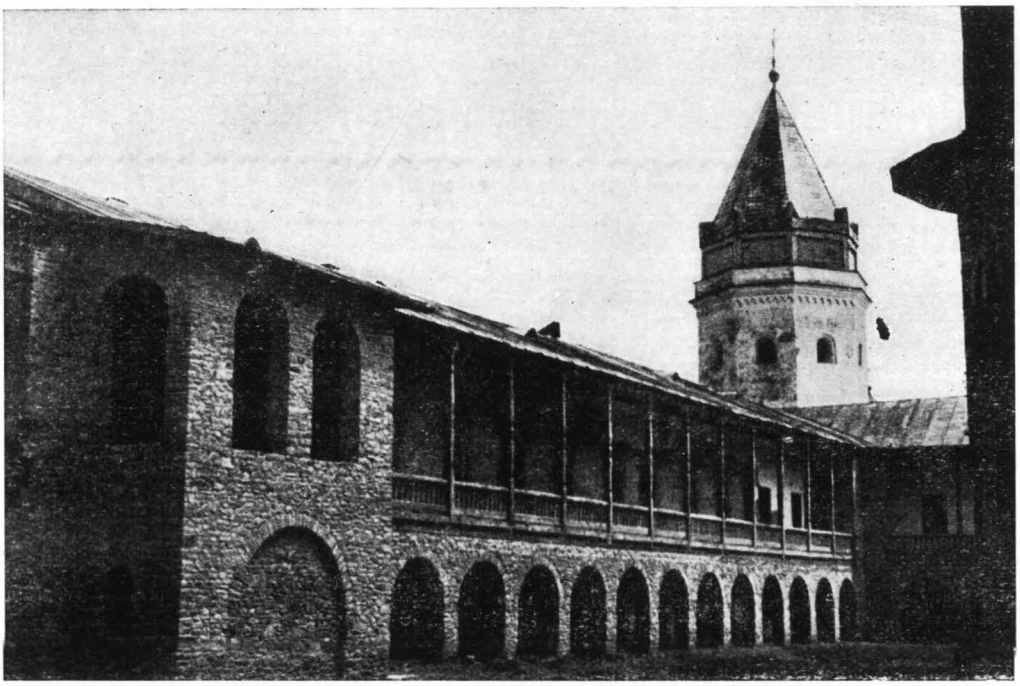


Fig. 8. — Mănăstirea Neamțu. Chiliile de pe latura nord, după restaurarea fațadei dinspre curte. (Clișeu I.C.S.O.R.)

diferite colective, tind să valorifice pe noi baze, strict științifice, tezaurul pe care-l constituie monumentele noastre de artă medievală. Mereu sporită și din ce în ce mai bine organizată activitatea istoricilor, istoricilor de artă, arheologilor și muzeografilor, are uneori în urma ei o tradiție — ce nu trebuie nici neglijată, nici minimalizată — dar alteori cuprinde probleme

---

minuțioasă ar găsi desigur diferite cusururi, mai mari sau mai mici, unora dintre lucrările efectuate (inclusiv celor citate mai sus, pentru detalii). Nu trebuie să uităm însă că restaurările sînt și ele tributare condițiilor epocii în care se efectuează și că trecerea timpului aduce în mod fatal unele modificări de optică. Punct de plecare pentru realizările Comisiunii monumentelor istorice, restaurarea bisericii domnești de la Curtea de Argeș (datorată arh. Gr. Cerchez) are incontestabile merite (ne referim la arhitectură), cel mai important fiind fără îndoială salvarea însăși a edificiului, pe cale de prăbușire și condamnat la dărîmare de Lecomte du Noüy. Deși pînă nu de mult această lucrare se bucura de aprobarea totală a celor mai autorizați specialiști în arhitectură veche românească, ea întîmpină azi anumite rezerve. După cum se vede sînt și restaurări foarte bune care « se demodează ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 9. — Biserica mănăstirii Neamţ (1497). Vedere sud-vest. Starea actuală. (Clişeu I.C.S.O.R.)

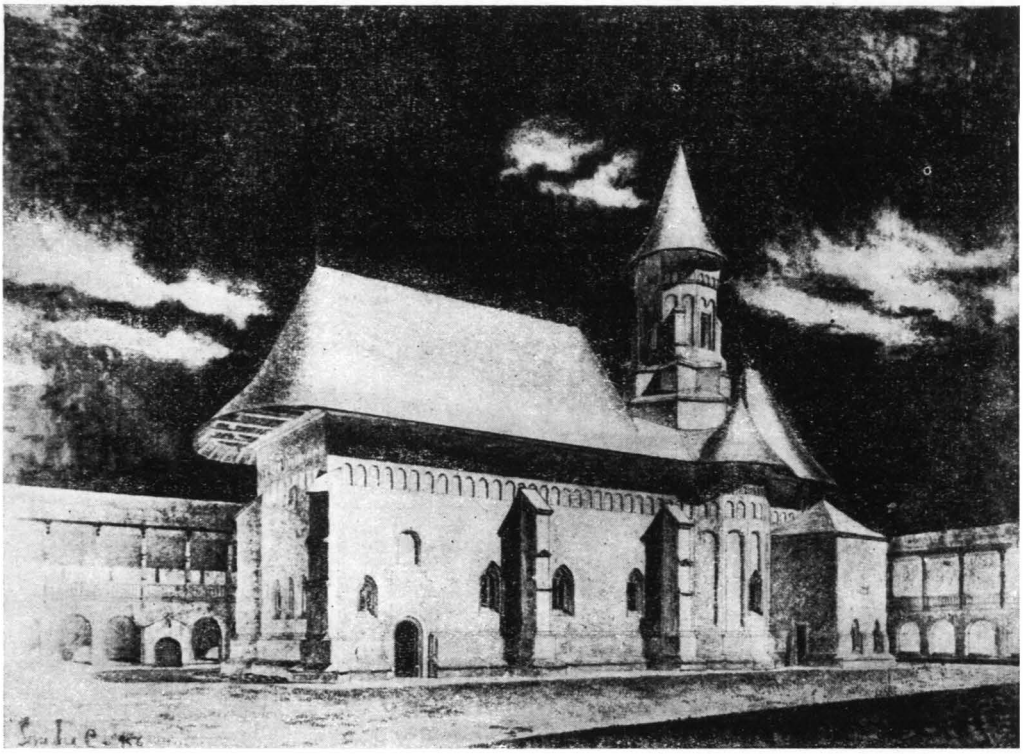


Fig. 10. — Biserica mănăstirii Neamţ (1497). Proiect de restaurare a acoperişului. (Clişeu I.C.S.O.R.)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și chiar discipline, lăsate pînă relativ recent în părăsire, sau la voia amatorilor [1].

Dar de cercetarea științifică se leagă cealaltă activitate indispensabilă punerii în valoare a monumentelor istorice: aceea de conservare și de restaurare a lor.

Dacă moștenirea preluată în acest domeniu conține și o serie de date pozitive, de realizări de care trebuie să se țină seama, concepția însăși care

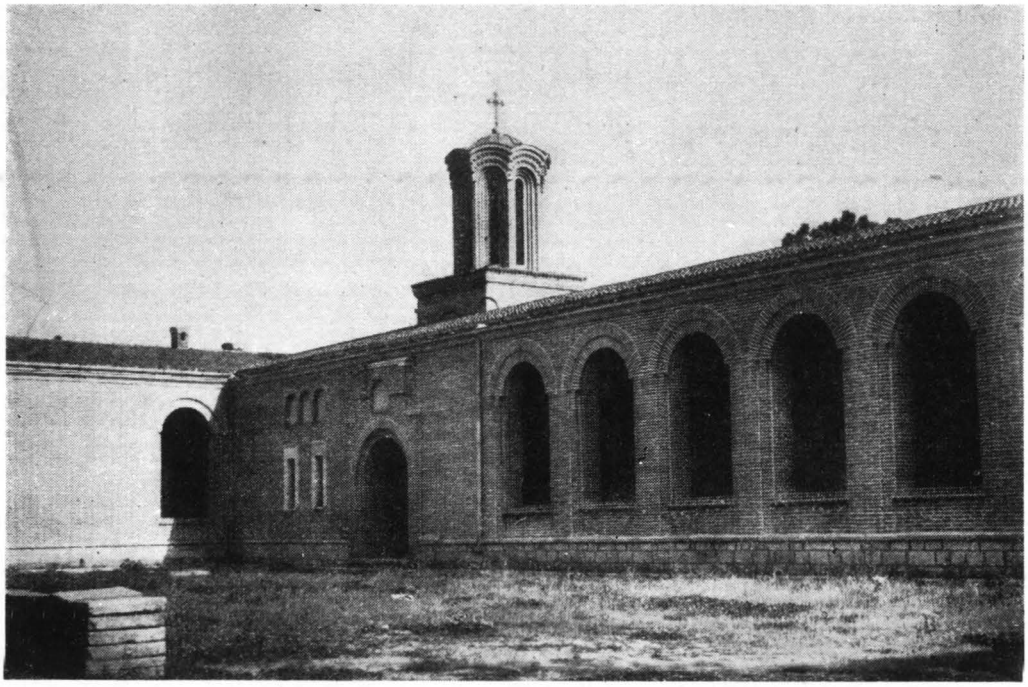


Fig. 11. — Mănăstirea Dealu. Chiliile de pe latura sud, cu paraclisul, după restaurare. (Clișeu arh. Florica Dimitriu)

a stat la baza atenției acordate diferitelor categorii de monumente, a fost în bună parte greșită. Astfel, grija restauratorilor s-a îndreptat cu precădere asupra arhitecturii religioase — fără îndoială extrem de valoroasă — fiind însă aproape complet lăsate la o parte vestigiile arhitecturii civile și militare, cu toată situația mai mult decît precară în care acestea se aflau. Dar chiar în restaurările de biserici și mănăstiri, nu s-a urmărit un plan sistematic, lucrările fiind în funcție de o scară de valori, uneori discutabilă și de niște necesități materiale, pe care oficialitatea nu se grăbea să le satisfacă. Îngustimea regionalistă și uneori naționalistă, prejudecățile tradiționaliste, au lăsat în afara preocupărilor o serie de monumente aparținînd artei naționalităților conlocuitoare, în Ardeal și Dobrogea, precum și biserici medievale românești

[1] Un institut de istoria artei, cu un corp de cercetători specializați în probleme de artă medievală, organizați într-o secție, n-a existat pînă în 1949, iar colectivul de arheologie medievală de la Institutul de arheologie al Academiei R.P.R. este de formație cu totul recentă. Cercetări de felul celor inițiate de acest colectiv se efectuează în mod sistematic pentru prima oară în țara noastră.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din alte perioade și regiuni decît cele asupra cărora se fixa predilecția comanditarilor.

În același timp jocul de interese dusese la distrugeri și, prin utilizarea pentru scopuri nepotrivite, la degradări de monumente. Nu arareori li s-a creat acestora un cadru impropriu, iar unii dintre proprietarii particulari (acolo unde era cazul), au făcut transformări care le-au falsificat caracterul.

Multe dintre cauzele erorilor comise în trecut stăteau în însăși orînduirea socială a vremii și au dispărut o dată cu ea. Adaptarea unui punct de vedere științific, cuprinderea în ansamblul lor a tuturor problemelor puse de patrimoniul artistic al poporului nostru și rezolvarea lor planificată, au deschis calea unei activități sistematice de conservare și restaurare a monumentelor și ansamblurilor de artă medievală și au determinat o serie de preocupări noi.

Într-un domeniu atît de dificil, problemele ce se ridică sînt de o mare varietate și comportă soluții foarte delicate, în cadrul unor operații ce depind în bună măsură de talentul și de priceperea restauratorului. E, așadar, de la sine înțeles că nu se pot stabili reguli și metode rigide, universal valabile. Totuși, anumite tendințe și recomandări asupra cărora se fixează (cel puțin teoretic !) acordul cvasi unanim al specialiștilor din țările cu o bogată experiență, par a căpăta calitatea unor norme de conduită, pe care orice arhitect restaurator este ținut să le respecte [1]. Ne-am referit la ele în introducere, le enunțăm aici:

1. Păstrarea, în cadrul unui monument sau al unui ansamblu, a tot ce se poate păstra din adaosurile ulterioare, chiar dacă acestea au numai o valoare istorico-arheologică.

2. Reducerea la minimum posibil a lucrărilor de reconstrucție și punerea accentului pe cele de consolidare.

3. Diferențierea prin diferite procedee a părților noi de cele originale.

După cum se vede, aceste prescripții urmăresc evitarea erorilor care, în cursul procesului de restaurare, pot duce la alterări, fie prin îndepărtarea unor elemente valoroase, fie prin refaceri și adăugiri nejustificate, sau neevidențiate. Modalitatea lor de aplicare diferă însă de la caz la caz și este în funcție de puterea de discernămînt a restauratorilor. Ele riscă să rămînă la stadiul de simple deziderate atunci cînd intervine dușmanul lor principal — tendința estetizantă — și au o eficacitate cu atît mai crescută, cu cît elaborarea și executarea lucrărilor se face cu colaborarea istoricilor (în special a arheologilor și istoricilor de artă) și sub riguros control științific.

Cît privește demarcarea părților refăcute, aceasta se realizează prin deosebiri de material, prin utilizarea unor profile simplificate, prin retrageri față de nivelul vechiului parament etc., iar pentru păstrarea urmelor unor construcții dispărute, e de dorit să se înscrie pe sol traseele acestora.

Rămîne deschisă problema oportunității reconstruirii edificiilor grav ruinate, sau chiar total distruse. Soluțiile variază și aici de la caz la caz, în

---

[1] Deosebit de prețioase sînt rezultatele muncii școlii sovietice de restaurare pentru stabilirea condițiilor obiective-științifice și organizatorice care, tăind posibilitatea efectuării de lucrări abuzive, asigură realizarea unor restaurări de maximă valoare. Vezi și raportul lui B. Mihailov, directorul Serviciului monumentelor istorice din Ministerul culturii al U.R.S.S., la Congresul internațional al arhitecților și tehnicienilor de monumente istorice, de la Paris, 1957. Trad. rom., 7 p. dactil., dosar C.S.C.A.S.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

funcție pe de o parte de valoarea și semnificația monumentului, pe de alta de posibilitățile practice (documentație suficientă, faze de construcție clare etc)[1].

Conlucrarea specialiștilor din diferite domenii constituie condiția care asigură operațiilor de restaurare o bază științifică. În cadrul acestei munci colective se evidențiază din ce în ce mai mult importanța colaborării dintre arhitectul restaurator și arheolog. Studiul arheologic al monumentului nu se

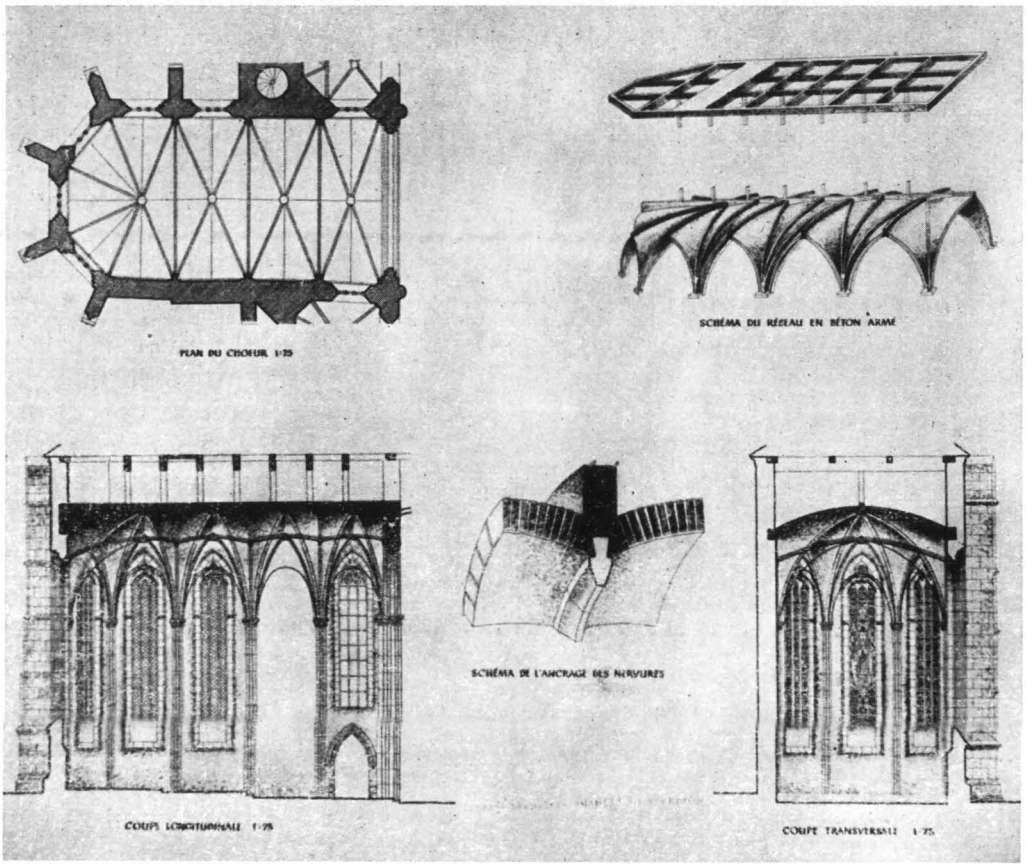


Fig. 12. — Cluj, biserica sf. Mihail. Restaurarea bisericii. (Panou ce a figurat la expoziția congresului de la Paris din 1957)

mărginește la cercetări prealabile, ci, deoarece date importante pot apărea în cursul lucrărilor, el însoțește întregul proces de restaurare. Documentația istorică propriu-zisă și cea de istoria artei sînt încredințate la rîndul lor unor specialiști. Analizele de laborator, participarea inginerilor specializați și a geotehnicienilor la întocmirea studiilor pe care se sprijină lucrările, întregesc latura tehnică a documentației.

[1] Așa cum remarcă prof. Horia Teodoru, încercarea de a reconstrui în vechea formă părțile distruse ale unui monument duce în multe cazuri la metodele lui Viollet-le-Duc. *Congresul... loc. cit.*, p. 46 și 47.

Și dacă, adăugăm noi, atunci cînd e vorba de clădiri recent distruse de război, rezultatul reconstrucției poate fi o copie rece dar fidelă, în cazul vechilor ruini, la care indiciile sînt, parțial cel puțin, insuficiente sau îndoielnice, tentativa de reconstruire va avea, de multe ori ca urmare un edificiu mai mult sau mai puțin reușit, conținînd unele elemente vechi, înecate în masa de zidărie nouă, sau prea înnoită.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Concursul organizat și sistematic al cercetării științifice constituie o trăsătură nouă, care asigură acțiunii de restaurare o eficacitate crescută față de trecut, cînd arhitectul era redus, de cele mai multe ori, la propriile-i posibilități de studiu și informare. Nu trebuie însă să confundăm procesul colectiv de elaborare — ce asigură principalului autor al unei restaurări ajutorul a diverși specialiști — cu îndrumarea și controlul științific. Acestea din urmă pot fi exercitate numai de un organ permanent, investit cu drepturile necesare și format din specialiști cu recunoscută autoritate în disciplinele istorice legate de actul restaurării. În trecut un asemenea organ l-a constituit Comisiunea monumentelor istorice, din a cărei activitate se pot desprinde și în această privință, unele date utile.

Inerente începuturilor, deficiențe în organizarea colaborării despre care am vorbit, s-au făcut simțite uneori. Deși au fost, în general, înlăturate, vom aminti cîteva dintre ele. Efectuate pînă la un moment dat în cadrul Atelierului de monumente istorice al Institutului central de sistematizare a orașelor și regiunilor (I.C.S.O.R.), de un personal în număr insuficient, cercetările arheologice și istorice au fost, prin forța lucrurilor, incomplete. În aceeași perioadă, legăturile cu instituțiile științifice de specialitate s-au dovedit greoaie, iar în anume cazuri, inexistente. Ca urmare controlul științific era deficitar, istoricii de artă nefiind consultați asupra restaurării monumentelor *de artă*, iar comisiile de avizare ale proiectelor constituind doar organe tehnice, cu competență și posibilități limitate.

Recent întreaga responsabilitate a lucrărilor de conservare și restaurare (proiectare și execuție), în toate domeniile artei feudale (arhitectură, pictură, decorație) a fost preluată de Direcția monumentelor istorice din Comitetul de stat pentru construcții, arhitectură și sistematizare (C.S.C.A.S.). Noua organizare a acestei direcții cuprinde o grupă de documentare în care cercetărilor istorice li se dă atenția cuvenită. Dezvoltarea grupei — căreia i se prevede pentru foarte curînd un număr sporit de cercetători, diferențiați pe specialități — va permite luarea în studiu a tuturor problemelor ridicate de operațiile de restaurare și, în general, de monumentele istorice.

★

Dar cea mai importantă caracteristică a activității din domeniul restaurărilor de arhitectură o constituie însuși volumul mare al lucrărilor.

Monumentele ce au beneficiat sau beneficiază de aceste lucrări sînt prea numeroase pentru a încerca aici o cît de succintă prezentare a tuturor. Vom desprinde însă unele realizări, capabile, după părerea noastră, să evidențieze aspecte semnificative pentru întreaga operă de restaurare întreprinsă în ultimii ani.

După cum se poate bine înțelege, vestigiile arhitecturii civile și militare fac azi obiectul unei speciale atenții, ale cărei efecte se vădesc în restaurările, refacerile și consolidările întreprinse.

Situată la mică distanță de drumul București-Pitești, aproape de « răspîntia a două mari artere de circulație » [1], *curtea domnească de la Potlogi* aparține tipului de construcție civilă brîncovenească. Ridicat în 1698—1699, prădat în 1714 și apoi lăsat în voia soartei, palatul, ruinat cu timpul, reușit să ajungă în această stare pînă în 1955.

---

[1] Arh. Șt. Balș, *Restaurarea palatului brîncovenesc de la Potlogi*, în *Arhitectura R.P.R.*, 1955, nr. 2, p. 12.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lucrările începute atunci (proiect arh. Radu Udroiu și colectiv), azi terminate în ce privește construcția și ornamentația sculptată, și-au propus să-i redea înfățișarea originară, prin completarea și rezidirea părților distruse și prin refacerea decorului exterior. Deși înglobarea vechilor ziduri într-o construcție cu foarte mult material nou implica sacrificarea valorii arheolo-

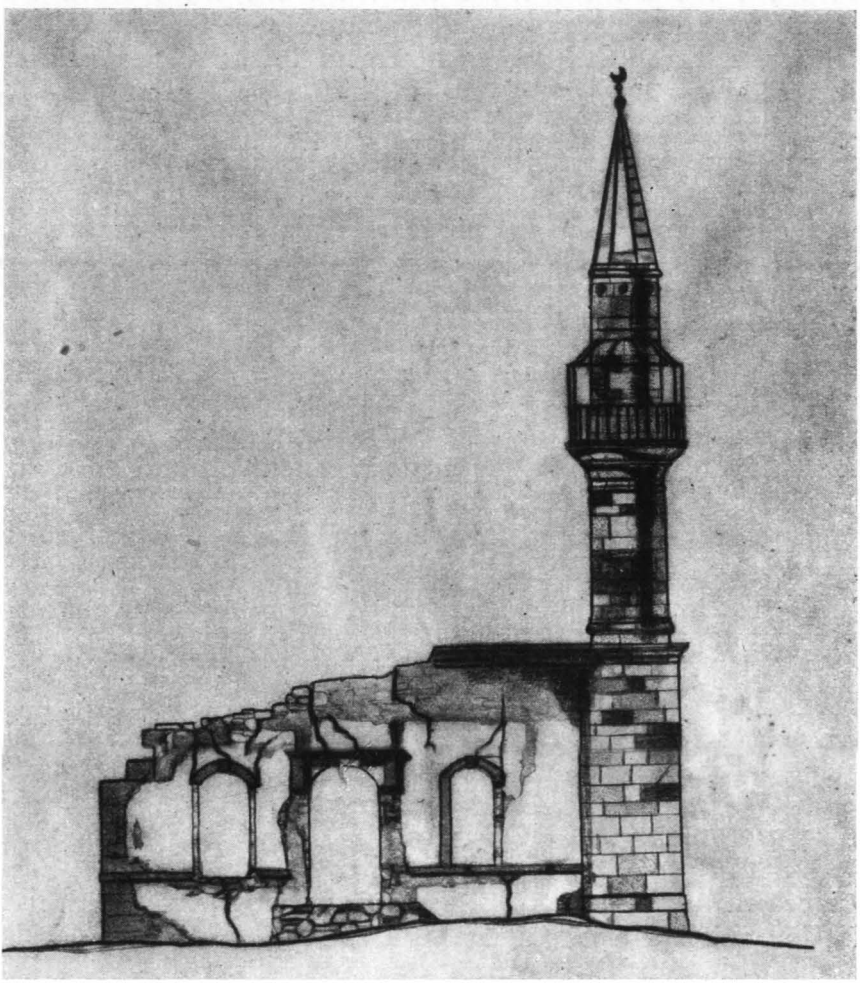


Fig. 13. — Constanța, geamia Hunkiar, înainte de restaurare. Releveu

gice și a autenticității arhitectonice a ruinii de odinioară, restauratorii au considerat datele furnizate de elementele păstrate, de rezultatele săpăturilor, de documente, sau obținute prin interpretări, drept suficiente pentru realizarea scopului cultural urmărit: reconstituirea înfățișării unuia dintre puținele noastre edificii civile nealterate de modificări ulterioare și utilizarea lui ca muzeu-bibliotecă.

Repararea zidului de incintă și amenajarea spațiului pe care acesta îl cuprinde vor crea clădirii refăcute cadrul reclamat de arhitectura brîncovenească, în care, după cum se știe, elementele de peisaj — grădină, lac, parc — joacă un rol atît de însemnat.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Palatul de la Herăşti, monument cu caractere aparte şi totodată exemplu de dezvoltarea pe care o ia arhitectura caselor boiereşti în Muntenia veacului al XVII-lea, era ameninţat de o totală distrugere, după ce suferise păgubitoare transformări în veacul al XIX-lea şi, mai ales, gravele urmări ale unui incendiu din 1931. Lucrările de consolidare efectuate în 1954 au

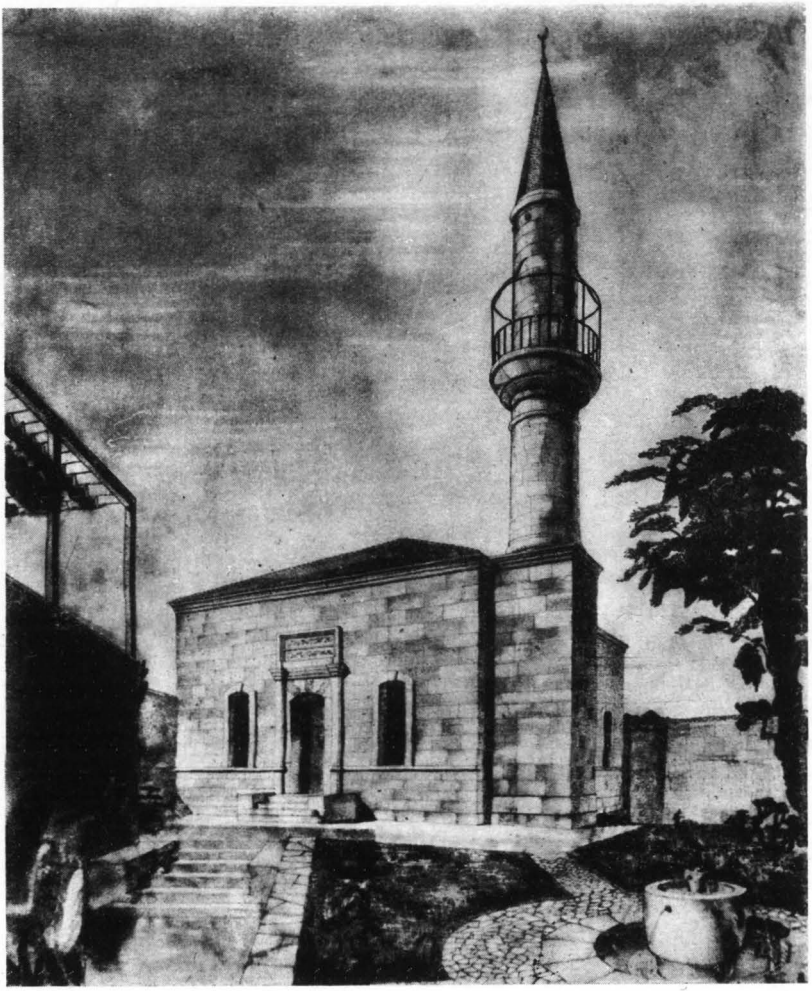


Fig. 14. — Constanţa, geamia Hunkiar. Proiect de restaurare

constituit numai un preambul la proiectul de restaurare completă (autor arh. Eugenia Greceanu) a cărui executare a început de curînd.

Unul dintre cele mai celebre ansambluri de arhitectură civilă-militară din ţara noastră îl constituie *castelul Corvinilor* de la Hunedoara. Martor al unei lungi şi frămîntate epoci istorice, castelul înglobează valoroase realizări din mai multe faze constructive — din veacul al XIV-lea pînă în al XVIII-lea.

Lucrările de restaurare începute în 1956 (proiect arh. Carol Orban) urmăresc să oprească procesul de degradare ce se accentua în unele aripi, să îndepărteze — pe cît posibil — urmele unor brutale intervenţii care au dus la distrugeri şi modificări supărătoare, precum şi pe cele ale restaurării greşit

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

concepute de la sfîrșitul veacului al XIX-lea, scopul final fiind crearea de optime condiții pentru evidențierea valorii artistice și istorice a întregului complex ce urmează să devină monument-muzeu [1].

Cercetările arheologice întreprinse — și care vor fi reluate în curînd — au pus în lumină fazele constructive. Lucrările de restaurare — ce se vor extinde în 1960 și la turnul porții — au cuprins pînă în momentul de față capela (refăcută, bolțile gotice pe nervuri urmează acum traseul originar) și sala dietei, unde se urmărește restituirea vechiului aspect, prin reconstruirea, după urmele existente și cu materiale în parte autentice, a bolților sprijinite pe stîlpi centrali. Zona de protecție a castelului a fost asigurată prin construirea unei șosele ce ocolește incinta, preluînd circulația intensă din interiorul acesteia, precum și prin ridicarea unui gard de jur împrejur.

Marea majoritate a monumentelor de arhitectură militară din țara noastră nu constituie decît niște vaste ruine, în parte scoase la iveală de săpături arheologice. De multe ori situate în locuri greu accesibile, ele se degradează pe an ce trece, sub acțiunea factorilor climaterici și a izolării care îngreunează supravegherea și îngrijirile permanente. De aceea nu pot fi decît binevenite măsurile de consolidare și restaurările parțiale de care au beneficiat sau beneficiază Cetatea Neamțului, Suceava, Rîșnovul și alte cetăți.

Preocuparea, vizibilă la Potlogi, de a include în procesul de restaurare problemele legate de cadrul monumentului nu constituie un caz izolat. Ea poate fi urmărită în dezvoltarea, cu totul necunoscută altă dată, pe care au luat-o *restaurările complexe*. Acestea urmăresc să epuizeze toate implicațiile actului restaurării, în funcție de scopul său, care este punerea în valoare a unui monument sau a unui grup de monumente. Modul în care se realizează o restaurare complexă variază în funcție de condițiile pe care le prezintă monumentul obiect al restaurării, însă, în linii generale, obiectivele urmărite sînt următoarele:

— restaurarea construcțiilor ce formează cadrul istoric al monumentului principal, sau care-l pun în evidență, acolo unde acestea există;

— crearea unei ambianțe arhitectonice potrivite, acolo unde aceasta nu mai există, sau n-a existat niciodată;

— degajarea monumentului prin îndepărtarea construcțiilor parazitare, sau a celor ce au numai rosturi utilitare-gospodărești și regruparea acestora din urmă, în funcție de necesitatea lor, la o distanță oarecare;

— amenajarea de spații de protecție (spații verzi, parcuri, etc.), acolo unde acestea sînt caracteristice ambianței monumentului și, în general, acolo unde se poate.

După cum ne putem da seama, odată creată posibilitatea realizării de restaurări complexe, ansamblurile de arhitectură monastică au oferit atelierelor de restaurare un larg cîmp de activitate.

Nepăstrînd, în mod curent, decît puține părți autentice, înglobate în construcții mai noi, greoaie, pretențioase sau meschine, învălmășite sau semănate la întîmplare, uneori pitorești, clădirile mănăstirești sînt în multe cazuri în dezacord cu zidurile de incintă de care se reazimă și mai ales cu monumentul principal — biserica pe care o încadrează. Proiectele de restaurare gene-

---

[1] Vezi și Oliver Velescu, *Castelul de la Hunedoara. Scurtă privire istorică*, în *Monumente și muzee*, I, 1958, p. 57—72, 8 fig.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rală [1] ce-și propun să remedieze această stare de lucruri au însă a ține seama de cazurile în care aceste clădiri participă la crearea atmosferei specifice a locurilor. Rezultînd din contopirea în timp a atîtor elemente istorice dife-

Fig. 15. — Biserica mănăstirii Tismana. Pictură din pronaos, veacul al XVI-lea. Domnițe. (Foto. N. Ionescu)

rite — adesea contradictorii — atmosfera ambiantă a vechilor monumente rezistă greu răcelii zidurilor noi sau reconstituite.

Atenția deosebită ce trebuie acordată unor lucrări foarte gingașe, totalizînd volume însemnate, a comandat defalcarea execuției lor în etape anuale.

[1] Foarte numeroase în ultimul timp. Cele mai multe au fost întocmite în cadrul Atelierului de monumente istorice al Institutului Central de sistematizare a orașelor și regiunilor (I.C.S.O.R.).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În clipa de față unele din șantiere și-au dus la bun sfîrșit sarcinile, altele și-au realizat mare parte din țelurile propuse și, în sfîrșit, altele sînt la începutul lucrărilor sau în faza de pregătire. (Din prima categorie citām mănăstirile Sucevița, Dealu și Govora, din a doua Moldovița și Neamțu, iar din ultima Hurez, Probota și Galata).

Ne vom opri, pe rînd, la trei dintre exemplele citate, și anume la Moldovița, Neamțu și Dealu, pentru a încerca să vedem cum se realizează practic o restaurare complexă, în funcție de condițiile oferite de ansamblul vizat.

Construcțiile ce compun actuala *mănăstire Moldovița* au fost înălțate în perioade diferite: biserica, ctitorie a lui Petru Rareș, la 1532, și probabil cam tot atunci zidul de incintă și turnurile sale (cu modificări mai tîrzii) [1], iar clisiarnița episcopului Efrem la 1612; chiliile de pe latura sudică, în forma lor actuală, sînt construcții recente, cu unele mai vechi rămășite [2].

Operațiile de reparație, consolidare și restaurare (autori arh. Șt. Balș, arh. Dan Corneliu și colectiv) au cuprins toate clădirile din incintă. Cele mai importante lucrări sînt, fără îndoială, cele efectuate la clisiarniță. Ele fiind consemnate pe larg în dările de seamă publicate [3], nu vom intra în amănunte. Ne vom mărgini să constatăm că principalele scopuri — salvarea și redarea în folosință a clisiarniței, precum și crearea unui cadru arhitectonic unitar bisericii lui Petru Rareș — au fost realizate. Acoperișurile înalte și paramentele în material aparent (piatră brută), create de autorii restaurării, leagă acum construcțiile mănăstirii într-o compoziție unitară, iar clădirea înnoită a fostei clisiarnițe va putea adăposti un mic muzeu. Trebuie să remarcăm însă că amplele completări pe care le-a necesitat aceasta din urmă, nu s-au sprijinit întotdeauna pe date sigure, iar uneori au introdus chiar elemente care n-au existat niciodată în trecut. Și cum — fapt regretabil — demarcările de material sînt insuficiente pentru a ne permite să facem identificări sigure, iar pe viitor ele se vor atenua pînă la dispariție, opera meșterilor feudali și cea a restauratorilor moderni se află azi îmbinate într-un tot « unitar ».

Biserica înălțată în 1497 de Ștefan cel Mare la *mănăstirea Neamțu* se află ocolită pe laturile incintei de construcții total transformate în veacurile al XVIII-lea și al XIX-lea, formînd șiruri continue. Lipsite, în cea mai mare parte, de valoare artistică sau istorică, ele aveau, către curte, cerdace de lemn învechite și în contradicție cu frumusețea bisericii lui Ștefan cel Mare. Restaurarea, condusă de arh. Șt. Balș, a înlocuit aceste cerdace pe două nivele, printr-un șir continuu de arcade în piatră brută la parter și balcoane de lemn alternate din loc în loc cu același fel de arcade, totul pe planșeu de beton armat, la etaj. Această nouă fațadă interioară, creație a restaurării, va fi completată prin refacerea în forme înalte a acoperișurilor. Incinta s-a mărit prin dărîmarea micii biserici în stil neoclasic, asupra fundațiilor căreia se fac cercetări pentru găsirea unor eventuale rămășițe din construcția primă a lui Petru Mușat. În etapa următoare restaurarea urmărește îndepărtarea unora dintre clădirile ce parazitează la exterior incinta, amenajarea unui local pentru

---

[1] Ștefan Balș — Corina Nicolescu, *Mănăstirea Moldovița*, București, 1958, p. 14.

[2] *Ibidem*, p. 91.

[3] *Ibidem*, p. 95—109 *(Lucrări de restaurare)* și 62—71 *(Clisiarnița)*. Vezi și raportul asupra cercetărilor arheologice întreprinse, publicat de Corina Nicolescu în *Studii și cercetări de istorie veche*, VI, 1955, nr. 3—4, p. 802—810, fig. 45—52.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

o bibliotecă-muzeu în încăperile arhondaricului, precum și construirea unei clădiri pentru oaspeți și vizitatori, în afara zidurilor [1].

Biserica *mănăstirii Dealu*, înălțată de Radu cel Mare în primii ani ai veacului al XVI-lea, își pierduse toate clădirile înconjurătoare. Cu origini mai

Fig. 16. — Biserica mănăstirii Tismana. Pictură din pronaos, veacul al XVI-lea. Nașterea. (Foto. N. Ionescu)

vechi decît biserica actuală, acestea, după ce fuseseră transformate în mai multe rînduri, se prăbușiseră în urma cutremurului din 1940. Ridicate pe vechile fundații, clădirile numai cu parter, ce ocolesc acum pe patru laturi

[1] Cf. Șt. Balș—Corina Nicolescu, *Mănăstirea Neamț*, București, 1958, p. 105. În legătură cu restaurarea mănăstirii Neamț, vezi și Arh. Gh. Curinschi, *Probleme de restaurare a monumentelor istorice*, în *Arhitectura R.P.R.*, 1954, nr. 4, p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

incinta astfel refăcută, prezintă o arhitectură neutră, cu fațade în cărămidă aparentă, simple, în care domină plinurile la exterior și arcade la interior. (Autorul proiectului arh. Nicolae Diaconu).

Regretăm că nu putem extinde această prezentare, particularități și variante interesante prezentînd mai fiecare caz. Așa, de pildă, Slatina lui Alexandru Lăpușneanu, unde s-au ridicat clădiri noi, însă pe vechile fundații și de dimensiuni și proporții indicate de urmele existente, Trei Ierarhii căruia i-a fost terminată « sala gotică » și urmează să i se creeze un bogat cadru, de astă dată în mijlocul unui mare oraș, Probota, Cozia, Gura Motrului și atîtea altele.

Se înțelege de la sine că restaurările au cuprins și bisericile aflate în mijlocul incintelor și un fapt asupra căruia o mai largă discuție n-ar fi, credem, inutilă, îl constituie refacerea acoperișurilor la cîteva biserici moldovenești în formele tradiționale înalte, ce încununa separat fiecare parte a clădirii, punînd în evidență bazele stelate ale turlelor (Sucevița, Moldovița, Neamțu).

Unul dintre mijloacele importante pe care tehnica modernă le-a pus la dispoziția restauratorilor de arhitectură, îl constituie utilizarea betonului armat. Integrat structurii vechilor construcții sub formă de grinzi, centuri, stîlpi, planșee, el ajută la consolidarea lor și le mărește cu mult rezistența. Felul decisiv în care a contribuit la soluționarea problemelor puse de refacerea bolților gotice pe nervuri din absida principală a bisericii Sf. Mihail din Cluj și la consolidarea edificiului (autorii proiectului: arh. Ion Dumitrescu și ing. Nicolae Laszlo) este semnificativ pentru multiplele posibilități pe care le oferă. După îndepărtarea stîngacelor bolți pseudogotice datorate unei restaurări din veacul al XVIII-lea, s-au construit, pe traseul originar, bolți noi, din cărămidă, pe nervuri din beton armat, ce au incastrate la intrados nervurile aparente din piatră. Întreg sistemul a fost « agățat » de o rețea de grinzi din beton armat, turnată în prealabil și sprijinită pe partea superioară a zidurilor [1].

Refacerea bolților a constituit cea mai importantă — și cea mai delicată — dintre lucrările ce au cuprins în întregul ei clădirea bisericii sf. Mihail din Cluj și care se vor încheia în 1960 cu restaurarea — acum în curs — a fațadelor.

O metodă preconizată la castelul din Hunedoara și pusă parțial în practică la restaurarea *geamiei Hunkiar* din Constanța (proiect arh. Rodica Mănciulescu) este așa-numita anastiloză, care constă în reutilizarea tuturor fragmentelor autentice ce se pot găsi. Lucrările exterioare de restaurare a acestui monument musulman din veacul al XVIII-lea, căzut în ruină, sînt terminate. Piesele autentice fiind însă, din păcate, insuficiente, ele au fost completate cu mult material nou.

O notă aparte în vastul tablou al restaurărilor o constituie îngrijirile de care se bucură bisericile de lemn din Maramureș, excepționale creații artistice ale meșterilor noștri populari. Astfel, la *Cuhea*, după ce întreaga biserică a fost « săltată » cu ajutorul unor bile așezate sub tălpi, s-a executat o substructură de beton, apoi clădirea, care cu timpul se lăsase, a fost readusă la silueta originară cu ajutorul unor legături de cablu și apoi consolidată.

---

[1] Arh. I. Dumitrescu, *Lucrări de restaurare la biserica Sf. Mihail din Cluj*, în *Arhitectura* R.P.R., 1958, nr. 3, p. 22.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

După îndepărtarea învelitorii de tablă, vechea învelitoare de draniță, găsită dedesubt a fost refăcută.

Cuhea este însă departe de a constitui un exemplu unic. *Toate* bisericile din Maramureș sînt cuprinse în planul de restaurări. La parte din ele *(Ieud I, Ronea, Rozavlea* etc.), lucrările sînt terminate, iar la alte 11, în curs.

Fig. 17. — Biserica mănăstirii Tismana. Pictură din pronaos, veacul al XVI-lea. Sfinți, registrul inferior. (Foto. N. Ionescu)

Încheind această sumară trecere în revistă, nu putem să nu remarcăm că rezultatele îndoielnice ale unora dintre restaurări se datoresc încălcării indicațiilor pomenite în paginile precedente, nerespectării principiului colaborării științifice și lipsei unui control eficient. Astfel, critica reconstrucției de la Potlogi trebuie să ia, în primul rînd, în considerare faptul că autorii proiectului au abandonat în mod deliberat, în acest caz, principiul restaurării

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

istorice, revenind la formula reconstituirii integrale a unor forme în bună parte dispărute. Rezultatele obținute — discutabile din punct de vedere istoric și artistic — ne întăresc rezerva față de tentativele de acest fel, oricare ar fi încercările de justificare a lor[1]. De altfel trebuie să reamintim că orice unificare formală cu justificări de ordin estetic — cazul restaurării de la Moldovița — se face în dauna elementului de autenticitate istorică. Și acesta indică, în cazul unor monumente despre care nu trebuie să uităm că sînt *istorice*, limite prin a căror încălcare cu greu ne putem închipui că se pot realiza adevărate valori estetice.

*

Am lăsat în mod intenționat la urmă importantul capitol al restaurărilor de pictură murală.

Dacă în materie de arhitectură, activitatea din trecut a însumat și date pozitive, care au putut constitui, într-o anume măsură, puncte de plecare pentru ceea ce se face în zilele noastre, nu același lucru se poate spune despre situația prețioaselor ansambluri de pictură, cu care zugravii de odinioară au îmbogățit pereții bisericilor și mănăstirilor.

Purtînd grelele urme ale războaielor și devastărilor, înnegrite de fum și mîncate de umezeală, refăcute, meremetisite și «drese» în perioade diferite, așa ne-au parvenit ele cînd au reușit să scape de vandalismul distrugerilor sistematice, practicate în veacul al XIX-lea. Totala lipsă de înțelegere și de prețuire de care au avut parte într-o epocă de neoclasicism, le-a condamnat adesea la pieire, pentru a le înlocui prin reci pastișe de pictură occidentală, sau ceva mai tîrziu, printr-o penibilă decorație de tip « bizantino »-vienez, operă a unor profesioniști la modă.

Restaurările mai importante — de altfel relativ puține la număr — întreprinse în veacul al XX-lea, pînă aproape de zilele noastre, n-au fost nici ele ferite de greșeli. Retușurile, « înviorările » și completările aduse frescelor restaurate, constituie tot atîtea denaturări, pe care azi trebuie să ne gîndim cum să le îndepărtăm, iar operațiile de curățire și spălare efectuate n-au avut în multe cazuri urmările cele mai fericite.

Faptul că marea majoritate a monumentelor de artă religioasă continuă să-și îndeplinească funcția cultuală, nu este spre folosul conservării lor și în special a picturii murale. Lipsa de competență a celor însărcinați cu îngrijirea lor, fumul lumînărilor și praful, vecinătatea imediată a unor obiecte nepotrivite (prapure, coroane, etc.), și a unui mobilier greoi care acoperă și roade stratul de culoare, atingerea prea deasă și scrijelarea de către vizitatori, care adaugă mereu zgrafite moderne la cele vechi[2], baterea de piroane pentru agățarea de icoane, pendule, sau cuiere[3], sînt tot atîtea cauze care împing către pieire vechile fresce. Reparațiile și amenajările făcute fără consultarea forurilor competente[4], precum și activitatea, prelungită pînă în ultimul timp a unor zugravi (în înțelesul modern și curent al termenului),

[1] Pentru argumentele invocate în vederea incercării de reconstituire de la Potlogi, vezi Arh. Șt. Balș, *op. cit.*, p. 15.

[2] La Voroneț (unde de altfel există pe peretele sudic, lîngă chipul Sf. Evghenie și semnătura subțire a lui Wickenhauser, datată «17 Juli 872») se găsesc nume foarte recent zgîriate. Cel al unui vizitator din Constanța se repetă de două-trei ori. (Comunicat de P. Ș. Năsturel).

[3] Vezi și prof. arh. Horia Teodoru, *Raport... cit.*

[4] La Bucovăț o sobă făcută recent acoperă cronica pictată. La Războieni construirea unui coș a provocat dărîmarea unei părți din zid. Și exemplele se pot înmulți.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

care-și făceau o sursă de cîștig din mutilarea vechii picturi, prin exploatarea intenției naive (și ignare) de înnoire și « înfrumusețare » a lăcașurilor, și-au adus și ele contribuția la pierderile suferite.

Premisa legală necesară remedierii acestei situații o constituie trecerea întregii competențe în materie de conservare și restaurare a picturii murale — ca și pentru arhitectură — asupra Direcției monumentelor istorice din C.S.C.A.S. Secția de pictură a acestei direcții poartă răspunderea dirijării

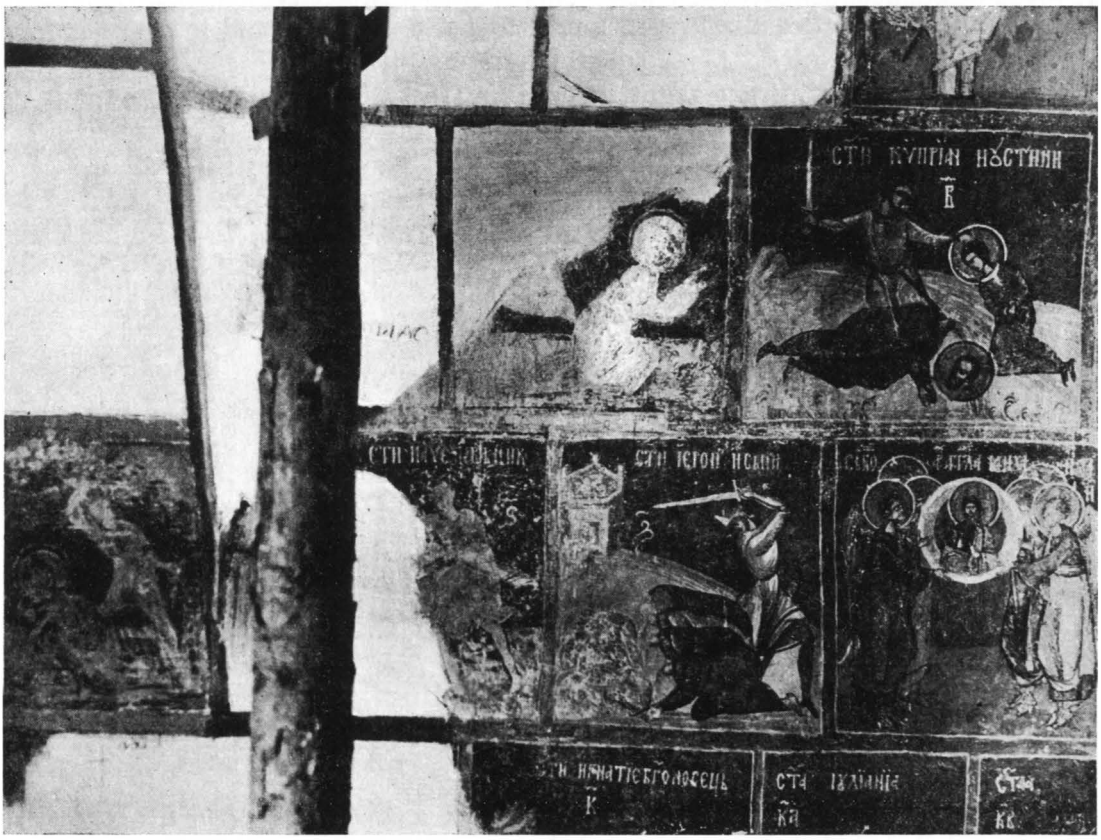


Fig. 18. — Biserica mănăstirii Tismana. Pictură din pronaos, veacul al XVI-lea. Scene din sinaxar. (Foto. N. Ionescu)

și verificării activității specialiștilor, conform unui plan unitar, bazat pe o concepție științifică. La elaborarea și realizarea acestuia contribuie o comisie (deocamdată cu caracter consultativ) formată din arhitecți și pictori restauratori, arheologi, istorici de artă, reprezentanți ai Ministerului Culturii, ai Departamentului cultelor și ai conducerii bisericii.

Începutul unei activități pozitive în acest domeniu l-a constituit restaurarea picturii din biserica mănăstirii Tismana. Operațiile de îndepărtare a stratului de pictură cu care fusese înzestrat pronaosul în veacul al XVIII-lea au dat la iveală un prețios ansamblu de pictură din veacul al XVI-lea. Scenele îndepărtate au fost adăpostite în clădirile din incintă, iar restaurarea științifică a zugrăvelii descoperite continuă sub egida Direcției monumentelor istorice. Sondaje recente au indicat existența unui strat mai vechi și în naos.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Se mai pot cita unele lucrări de conservare și consolidare, cum ar fi aceea efectuată la biserica Sf. Mihail din Cluj, unde la curățirea tencuielilor au fost descoperite cîteva fragmente (dintre care două de dimensiuni destul de importante) din vechea decorație pictată.

*

Bogata activitate din domeniul restaurării monumentelor de artă medievală — pe care datele cuprinse în acest articol nu pot să o oglindească decît în mică măsură — constituie numai o fază de început. Realizarea perspectivelor pe care ea le deschide pentru viitor depinde în cea mai mare măsură de formarea unor cadre de specialiști cu o înaltă calificare și de aplicarea unor metode strict științifice. Pentru îndeplinirea acestor condiții, experiența țărilor cu o bogată tradiție în materie — a Uniunii Sovietice în primul rînd — constituie un ajutor esențial. Îngrijirea ce se acordă în marea țară a socialismului monumentelor și ansamblurilor de artă feudală — laică și religioasă — este, precum se știe, excepțională. Prin strălucitele rezultate ale muncii fără preget depuse de reprezentanții ei, școala sovietică de restaurare se recomandă de la sine drept principalul sprijin în domeniul îngrijirii și punerii în valoare a monumentelor noastre de artă.

Conjugarea activității restauratorilor cu aceea a specialiștilor din domeniile ajutătoare reprezintă cea mai sigură garanție pentru corectitudinea și eficacitatea lucrărilor. La aceasta trebuie adăugate controlul științific permanent și justificarea detaliată a tuturor operațiilor ce se întreprind. Valorile artistice și istorice a căror existență depinde de modul în care se realizează actul restaurării sînt atît de importante, încît nici o precauție nu este de prisos.

РЕСТАВРАЦИЯ ПАМЯТНИКОВ СРЕДНЕВЕКОВОГО ИСКУССТВА В РУМЫНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКЕ

РЕЗЮМЕ

Первая часть работы содержит исторический обзор как общей методологии реставрации памятников искусства, так и методов, используемых румынскими исследователями. Хотя теоретически реставрация архитектурных памятников была обоснована лишь в XIX веке (Виоле-ле-Дюк), практически она имела место в предшествующие эпохи, начиная с античного времени.

Реставрационные работы, развернувшиеся в странах, сильно пострадавших во время второй мировой войны, вызвали необходимость критического пересмотра применявшихся до недавнего времени методов реставрации и выявили существование в этой области принципиальных разногласий.

Работы по реставрации, которые проводились в Румынии в XIX и частично в начале XX вв., не дали положительных результатов. Более плодотворной была деятельность (особенно в период между двумя мировыми войнами) Комиссии по охране исторических памятников.

Народно-демократическое государство создало благоприятные условия для использования художественного наследия прошлого. Этим объясняется подъем за последнее время (в рамках возросших научных исследований) деятельности по реставрации архитектурных памятников средневековья, осуществляемой на научной основе и в соответствии с широкой программой.

Важная роль в обеспечении эффективности восстановительных работ принадлежит сотрудничеству между архитекторами-реставраторами, археологами и исто-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

риками. Наряду с лабораторными анализами и техническими исследованиями это сотрудничество лежит в основе составления проектов реставрационных работ, а также их проведения.

Внимание реставраторов в большей степени, чем в прошлом, привлекают памятники гражданской архитектуры (дворец в Потлоджь, боярский дом в Херешть, замок в Хунедоаре) и военного зодчества (фортификационные работы в разных крепостях).

О широком размахе реставрационных работ свидетельствует развитие комплексной реставрации. Она охватывает, главным образом, монастырские архитектурные ансамбли и заключается в восстановлении всех конструкций этого ансамбля, чтобы воссоздать единое архитектоническое оформление главного памятника, и в организации защитных пространств. (Примеры: монастыри Молдовица, Нямцу, Дялу, Слатина, Трех святителей и др.). В некоторых случаях наблюдается вредная тенденция к слишком большим дополнениям, а также к формальному объединению архитектурных элементов, относящихся к разным эпохам (Потлоджь, Молдовица).

В качестве примера, иллюстрирующего использование передовых технических средств, описывается применение железобетона во время реставрационных работ, проводившихся в готической церкви св. Михаила в Клуже. Одним из памятников искусства национальных меньшинств является мечеть Хункиар в Констанце, реставрация которой была произведена с сохранением всех особенностей ее стиля.

Стенная живопись сильно пострадала как в результате разрушения, так и потому, что недостаточно охранялась в прошлом.

Об изменении этого положения при народно-демократическом строе свидетельствует восстановление фресок в Тисмане (XVI в.).

LA RESTAURATION DES MONUMENTS D'ART ROUMAIN MÉDIÉVAL DANS LA R. P. ROUMAINE

RÉSUMÉ

La première partie de l'article fait une incursion historique dans le domaine de la restauration des monuments d'art en général et en Roumanie en particulier. Bien que les principes théoriques n'en aient été formulés qu'au XIX^e siècle (Viollet-le-Duc) la restauration des monuments architecturaux a néanmoins été pratiquée dès l'antiquité.

L'œuvre de restauration entreprise dans les pays gravement atteints par la seconde guerre mondiale a rendu nécessaire un examen critique des méthodes pratiquées naguère encore, et a révélé les différences de conception existantes dans ce domaine.

Les restaurations effectuées en Roumanie au XIX^e siècle et, en partie, au début du XX^e se sont soldées par des résultats négatifs. Il convient néanmoins de signaler l'activité, des plus méritoires, déployée par la Commission des Monuments historiques, notamment dans l'intervalle des deux guerres mondiales.

Les nouvelles conditions créées par l'Etat de démocratie populaire ont favorisé l'œuvre de mise en valeur de l'héritage artistique légué par le passé. Réalisée à l'aide de recherches scientifiques étendues, cette action explique le remarquable essor qu'ont pris, ces derniers temps, les travaux de restauration des monuments d'architecture médiévale, travaux entrepris sur une base scientifique et selon un vaste programme.

Pour assurer l'efficacité des restaurations, un rôle important revient à la collaboration des architectes restaurateurs, des archéologues et des historiens. Allant de pair avec les analyses de laboratoire et les investigations techniques, cette collaboration est à la base des projets de restauration et de la réalisation des travaux.

Les architectes restaurateurs ont plus que par le passé consacré leur attention aux monuments d'architecture civile (le palais de Potlogi, la résidence seigneuriale de Herăşti, le château de Hunedoara) et militaire (travaux de consolidation de différents forts).

L'ampleur des travaux ressort du développement considérable qu'ont pris les restaurations complexes. Ces dernières s'étendent surtout aux ensembles d'architecture monastique

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

et se proposent de restaurer la totalité des constructions de l'ensemble, dans le dessein de créer un cadre architectonique au principal monument et d'aménager des espaces de protection. Rappelons ici, à titre d'exemple, les monastères de Moldovița, de Neamțu, de Dealu, de Slatina et l'église Trei Ierarhi de Jassy. Parfois, pourtant, une regrettable tendance se fait jour, de donner trop d'ampleur au complètement des monuments comme à Potlogi et d'unifier des éléments appartenant à des époques différentes, comme à Moldovița.

La mise en œuvre de moyens techniques modernes est illustrée par l'emploi du béton armé pour résoudre les problèmes que posait la restauration de l'église gothique de Sf. Michail, à Cluj. Un autre monument appartenant à l'art des minorités nationales, la mosquée Hunkiar de Constantza, a été restaurée par anastylose.

Les peintures murales ont beaucoup souffert du fait des mutilations et du manque de soins. Les mesures prises pour obvier à cet état de choses ont été inaugurées par la restauration des fresques du monastère de Tismana, datant du XVI^{e} siècle.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRU ȘI MUZICĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PROBLEME ALE RAPORTULUI DINTRE CONŢINUT ŞI FORMĂ ÎN DRAMATURGIA CONTEMPORANĂ

de SIMION ALTERESCU

Problemele raportului dintre conținut și formă în dramaturgia contemporană sînt în fond problemele felului în care conținutul nou de viață își găsește forme noi și variate de expresie în literatura dramatică actuală. O analiză unilaterală a particularităților de formă ale dramaturgiei contemporane ar însemna să nu țină seama de relația dintre conținut și formă, de interdependența acestora. De aceea orice analiză a specificului dramei contemporane, originale, trebuie să pornească de la felul în care conținutul nou al dramaturgiei actuale determină și solicită forme compoziționale noi și particularități deosebite. Ceea ce nu se poate realiza decît dacă ținem seama de caracterul istoric al legilor dramatice, de faptul că legile dramei evoluează în funcție de gradul de dezvoltare al societății, drama reflectînd în toate epocile contradicțiile și noile relații sociale.

Dacă analiza dramei este condiționată de legile caracteristice genului, de aspectele caracteristice pe care le capătă conflictul și eroul în dramă, trebuie să ținem însă seama că nu poate fi vorba de un cod de legi rigide, cu o valabilitate permanentă.

Analiza dramei presupune totodată discutarea legilor caracteristice genului din punctul de vedere al teatralității. Nu putem face analiza genului numai din punctul de vedere literar. Ci, pentru a preciza caracteristicile și particularitățile dramei, trebuie să ținem seama și de specificul scenic al dramei.

Drama, în general, are o acțiune mult mai încordată decît producțiile altor genuri, pentru că prezentarea oamenilor antrenați în conflicte puternice implică o prezentare în condiții tragice sau comice. Cu toate că subiectul dramei — în mod aparent este constituit din aceleași elemente ca și în epică: intriga, desfășurarea acțiunii, momentul culminant și deznodămîntul — totuși în dramă acestea capătă un caracter specific. Faptul că în dramă evenimentele nu sînt comentate, că nu se face istoricul eroilor, că nu se descrie lumea interioară a acestora, nu înseamnă că evenimentele și eroii nu se dezvăluie. Aceasta se întîmplă tocmai prin teatralitatea dramei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Teatralitatea dramei l-a făcut pe Gorki să afirme că drama «este cel mai dificil gen literar întrucît o piesă cere ca fiecare personaj să se caracterizeze singur prin cuvinte și prin acțiuni fără nici un fel de intervenție din partea autorului» [1].

În dramă autorul, ca mijlocitor între operă și cititor, lipsește. Acest mijlocitor este înlocuit în dramă de către autor, de interpretul teatral. Drama constituie desigur o operă literară în sine, dar ea nu se realizează în întregime, decît atunci cînd opera poate comunica, prin mijlocirea actorului, întregul său conținut, nu numai de text, ci și de reprezentare, de concretizare vie a conflictelor și eroilor.

Drama, prezentînd anumite particularități, capătă un specific deosebit de celelalte genuri, capătă o originalitate proprie. Originalitatea genului dramatic, față de epic și liric, originalitatea de formă a acestuia va fi condiționată însă în mod necesar, de originalitatea de conținut a dramei. Ca orice operă literar-artistică, drama nu se va realiza decît printr-o perfectă unitate între conținut și formă.

★

Evoluția actuală a dramaturgiei cunoaște două tendințe net diferențiate. În timp ce dramaturgia socialistă cunoaște o dezvoltare impetuoasă, în lumea capitalistă — cu toate că nu sînt puține operele dramaturgilor realiști — predominantă este dramaturgia existențialistă.

Dramaturgia socialistă caută forme noi de expresie corespunzătoare spiritului vremii, revoluției sociale și noii concepții de viață corespunzătoare epocii, deci ritmului nou de viață în continuă schimbare. În Occident — în afara literaturii realiste — se caută doar un principiu de teatru. «Avangarda», condusă de Sam Beckett, Eugen Ionesco, Audiberti ș.a., distruge vechile forme ale dramei și în locul lor instaurează anarhia *antidramei*.

În lumea noastră străduința dramaturgilor se îndreaptă spre găsirea formelor corespunzătoare realității socialiste, spre accentuarea caracterului dramatic al piesei de teatru, spre părăsirea staticului, a descriptivului.

Cele două tendințe din dramaturgia contemporană denotă existența a două concepții diferite în dramă. Una — cea materialistă — caută să înfățișeze în dramă evoluția societății, transformările revoluționare, voința omului de a transforma societatea, cealaltă — existențialistă — se îndepărtează de realitatea umană, tinde spre mit, spre anihilarea valorii umane, spre ruperea omului de societate.

Specifică dramei existențialiste — antidramei — este depersonalizarea omului, confruntarea individului cu infinitul, cu neantul. Eroii antidramei sînt lipsiți de fond social, intuiți în afara timpului și spațiului, în afara evoluției, muncii sau luptei sociale.

Scopul antidramei este haotizarea realității și a formei dramei realiste. De aceea în antidramă irumpe irealitatea, obsesia, mitul, de aceea eroii sînt sufocați de neliniști, trăiesc așteptări zadarnice (*În așteptarea lui Godot* — Sam Beckett) sau neagă posibilitatea cunoașterii (*Scaunele* — Eugen Ionesco).

Imaginea omului în antidramă este aceea a unui înstrăinat de viața socială, ale cărui relații cu semenii sînt inexistente, este imaginea unui perso-

[1] M. Gorki, *Despre piese*, în *Gorki despre literatură*, ed. Cartea Rusă, p. 497.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

naj singularizat, asocial, așa cum îl întîlnim în *Scaunele*, în *Amédée, sau cum să te descotorosești* (Eugen Ionesco), în *Huis clos* (Sartre), în *Vine gheţarul* (Eugen O'Neill).

Specificul dramei occidentale — existenţialiste — este generat de abstractismul conflictului, de eroii care aleargă în gol înstrăinaţi de societate, de acţiuni lipsite de logică (vezi *Cîntăreaţa cheală* — Eugen Ionesco), de relativismul filozofiei disperării. În antidramă raţiunea și viaţa sînt incompatibile și consecinţa este însăși disocierea dramei, dezumanizarea eroilor și destrămarea teatralităţii. Drama se disociază pentru că omul este înstrăinat de societate și de sine însuși, pentru că relaţiile dintre oameni care generează relaţiile dramatice sînt distruse și o dată cu ele însăși temelia dramei.

Antidrama este în fond consecinţa psihozei existenţialiste, a filozofiei diversioniste și ceea ce o caracterizează în primul rînd este declasarea omului. În drama occidentală existenţialistă, omul nu este decît... o maimuţă înnebunită din cauza raţiunii. În aceasta constă elementul de bază al crizei teatrului occidental contemporan.

Dramaturgia socialistă combate dezarticularea morală și socială a omului, vegetarea, introspecţia hipnotică a subconștientului. Dramaturgia contemporană socialistă are tendinţa de a cuprinde cît mai mult din viaţa socială, să oglindească tendinţele esenţiale ale epocii, să modifice și să lărgească — prin aceasta — graniţele genului. Tendinţa de a încorpora cît mai mult din realitatea socială, legătura eroului principal cu masa, tendinţa de a explicita acţiunea prin pluralitatea planurilor ei de desfășurare, caracterul episodic al desfășurării acţiunii au lărgit orizonturile de existenţă ale dramei. Dramaturgia contemporană socialistă este menită să dea o imagine istorică asupra lumii prin redarea complexă a realităţii.

Problema individualului și a socialului este cea care determină în fond conţinutul și forma operei dramatice. Dramaturgia socialistă rezolvă problema individului prin prisma colectivităţii, ea caută calea prin care să cuprindă o mare pluralitate a vieţii sociale. Dramaturgia socialistă este condiţionată de cunoașterea realităţii, a adevărului fundamental, ea procedează la o analiză profundă a realităţii sociale pentru a putea surprinde relaţiile sociale, pentru a putea pătrunde în lumea lăuntrică a omului și pentru a releva fondul de umanitate al acestuia în perspectiva istorică a procesului social. Literatura dramatică realist-socialistă, datorită conţinutului și tendinţei de a oglindi cît mai profund viaţa, cunoaște forme multiple de dezvoltare, o mare varietate de mijloace compoziţionale și de expresie.

Dramaturgia socialistă — prin conţinutul ei nou — transformă însăși forma dramei. Drama eroică monumentală (*Tragedia optimistă* de Vs. Vișnevski, *Liubov Iarovaia* de K. Treniov, *Uraganul* de Bill-Beloţerkovski, *Sfîrșitul escadrei* de A. Korneiciuk etc.) are o compoziţie, o morfologie nouă, adoptă procedee noi în zugrăvirea omului. Dar aceasta nu este singura modalitate a dramaturgiei socialiste. Dramaturgia socialistă nu exclude nici drama familială, nici poemul dramatic, nici hiperbola maiakovskiană, nici sceneta agitatorică.

Compoziţia dramaturgiei contemporane socialiste nu este unilaterală. Ea cunoaște și forma compoziţiei dramatice închise — a acţiunii lineare, caracteristică și tragediei antice sau clasicismului francez — și compoziţia deschisă — shakespeariană — a aspectelor sociale cuprinzătoare cu mai mulţi eroi principali, cu mai multe planuri de acţiune. «Tragediile optimiste» ale literaturii

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

clasice sovietice au compoziții dramatice deschise, dar *O chestiune personală* de A. Stein sau *Caleașca de aur* de L. Leonov au o compoziție dramatică închisă. Aceeași diferență între *Anii negri*, de pildă, și *Cumpăna*, *Iarbă rea* sau *Citadela sfărîmată*.

Forma «tragediei optimiste», a dramei eroice revoluționare, este caracteristică dramaturgiei socialiste, dar nu este unica. Drama eroică are o modalitate literară corespunzătoare unei anumite epoci istorice, și este semnificativă pentru evoluția dramei realist-socialiste. Noua tematică, epoca și omul nou, oglindirea realității în mod activ nu se pot însă realiza printr-o singură modalitate de expresie. Forma dramei contemporane este în funcție de viziunea dramatică, adică în funcție de poziția ideologică și capacitatea de a reprezenta realitatea într-un mod literar particular.

Operele de seamă nu pot fi create pe baza unor legi fixe. Nu poate fi vorba deci de respectarea unor legi imuabile, de o estetică dramatică normativă, ci de găsirea formelor corespunzătoare conținutului nou, revoluționar, al dramaturgiei socialiste. Spre deosebire de drama existențialistă care vrea să nimicească orice formă a dramei, drama realist-socialistă inovează formele dramei ținînd seama de experiența marilor capodopere universale. Karl Marx spunea doar că arta și epopeea greacă «mai contează în anumite privințe ca norme și modele inegalabile» [1].

Puterea de înrîurire a dramei rezidă în însăși natura ei, în modul în care dezvăluie sensul vieții și contradicțiile fundamentale, în modul în care încorporează realitatea și creează caractere puternice. Puterea de înrîurire descrește însă atunci cînd dramei tinde să i se substituie cronica scenică, povestirea «dramatică» despre oameni și evenimente.

S-ar putea obiecta că în acest fel se neagă — cel puțin parțial — valoarea dramatică a teatrului brechtian. Nu trebuie uitat însă că drama epică — așa cum a conceput-o Bertolt Brecht — are la bază principiul că sentimentele se bazează întotdeauna pe fapte contradictorii, că «atitudinile sînt determinate de sentimente și reflecțiuni contradictorii și (că) ele nu sînt niciodată simple» [2].

Teatrul epic brechtian nu trebuie să fie nici dogmatizat și nici fetișizat prin forma sa, căci substanța lui este dialectica vieții. Marele om de teatru german a precizat nu de puține ori că își deduce estetica și morala din nevoile luptei.

B. Brecht avea o viziune dialectică și istorică asupra vieții și artei: « Trebuie să mărturisesc — spunea el — că nu am reușit să fac să fie bine înțeles că, caracterul epic al teatrului meu este o categorie socială și nu o categorie a esteticii formale. »

Înclinăm să credem că dramaturgia contemporană socialistă duce spre o nouă formă, *dramatică prin excelență*, care contrazice spiritul narativ, că noua dramă este condiționată de reprezentarea unei realități sociale dinamice.

★

Dramaturgia noastră actuală se află continuu pe un drum ascendent. În piesele scrise de A. Baranga, M. Davidoglu, Lucia Demetrius, H. Lovi-

[1] K. Marx, *Introducere la Contribuții la critica economiei politice*, în K. Marx și F. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 28.

[2] B. Brecht — după André Gisselbrecht (*Ainsi va le monde et il ne va pas bien*), în *Europe*, 1957, nr. 133—134, p. 75.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nescu, L. Fulga, Sütö András, Al. Mirodan, Dorel Dorian ș.a. apar ideile socialismului, majoritatea pieselor noi sînt legate prin orientare și conținut de lupta revoluționară, de idealurile socialismului. Dramaturgii care au obținut succese remarcabile în operele lor sînt cei care au prezentat contradicțiile esențiale ale actualității, care au relevat sensul ascendent al transformării revoluționare a societății și individului.

Tendința actuală a dramaturgilor noștri este să părăsească generalitatea pentru o mai amplă caracterizare a eroului dramatic, pentru aprofundarea gîndirii lui sub impulsurile ideologice și afective care îi determină comportarea.

Dramaturgia contemporană și-a dovedit în cei mai bine de 16 ani de la Eliberare nivelul de maturitate, s-a constituit ca o parte importantă a literaturii realist-socialiste din țara noastră, a căpătat o mai mare varietate tematică și de genuri și ea constituie astăzi fundamentul educativ al repertoriului teatrelor noastre.

Problema fundamentală care se ridică în fața dramaturgiei noastre este aceea a modului în care trebuie să fie pusă de acord năzuința dramaturgilor spre o tendință militantă cu modul în care se poate realiza viața artistică a operei dramatice.

Multe din slăbiciunile unor piese provin din exigența scăzută față de fondul tematic, din concesii făcute elaborării în grabă a pieselor, dar nu mai puține sînt acelea care provin din căutarea apriorică a unor forme dramatice originale cu orice preț.

Unii dramaturgi, mulți dintre ei debutanți, au pășit în teatru animați de dorința de inovare a dramei. De multe ori această dorință de inovare s-a manifestat prin nerespectarea legilor dramatice așa-zis clasice, dar totodată și prin disprețuirea principiilor dramei, și în special a principiului *concentrării acțiunii în timp și spațiu.*

Tendința de a reflecta în moduri originale tema insurecției armate din august 1944 a generat — dacă privim la suprafață — o mare varietate de forme: *Din noapte spre zori* de M. Mohor este o epopee dramatică, *Dacă vei fi întrebat* de Dorel Dorian are formă de anchetă judiciară, *Opinia publică* de A. Storin are caracterul unui proces public, *Ediție specială* de Mariana Pîrvulescu este un reportaj dramatic, *Explozie întîrziată* de Paul Everac, o dramă intimă ș.a.m.d. Dar majoritatea lor nu reușesc o determinare precisă din punct de vedere a genului, pentru că nu reușesc o determinare a concepției artistice despre viață. « Particularitățile de gen — spunea B. Lavrenev — sînt particularitățile modului în care scriitorul consideră viața, sînt unghiul de vedere sub care analizează evenimentele și caracterele »[1]. Tematica revoluționară are de multe ori în aceste piese o tratare festivă, lumea de idei în care trăiesc și acționează eroii are un caracter limitat, autorii nu ajung întotdeauna la înțelegerea profundă și amplă a evenimentelor și din această cauză nu se realizează o întrupare veridică în eroi convingători.

Nu este de mirare că din unele piese, spectatorul cu greu poate reține vreo figură de erou autentic. Aceasta se datorește faptului că dramaturgii nu realizează contopirea organică a conflictului istoric cu caracterul individual, concret. Mișcarea maselor largi din piesa lui Mircea Mohor — de pildă — nu

---

[1] B. Lavrenev, *Raport la Consfătuirea oamenilor de teatru*, în *Probleme de teatru și cinematografie*, 1958.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

duce la nici o întruchipare în biografii concrete, individuale, sau Paul Everac în *Explozie întîrziată* nu a făcut o justă interpretare a materialului istoric.

Unele din aceste piese au optat pentru formula reportajului dramatic, încercînd să cuprindă amploarea și diversitatea evenimentelor în această manieră publicistică. În *Ediție specială*, sau *Opinia publică*, autorii au crezut că forma reportajului îi va feri de șablon dar nu și-au dat seama că această formă compoziţională îi va obliga în mod paradoxal la o restrîngere a dimensiunilor reale ale evenimentelor și mai ales ale eroilor.

În *Surorile Boga*, Horia Lovinescu, îmbinînd forma dramei de interior cu drama eroică episodică (actul II), a reușit o prezentare complexă și interesantă a existenţei celor trei surori tocmai pentru că a căutat să prezinte evoluţia lor în mod dialectic și nu s-a mulţumit cu fapte sau replici constatative.

Cînd însă Paul Everac încearcă să rezolve în cadrul unei drame psihologice conștiinţele eroilor piesei, prezintă neconvingător revizuirea valorilor morale și umane ale doctorului Valeriu și ale soţiei sale. Cauza nu este însă în caracterul psihologic al dramei ci în faptul că acţiunile și reacţiile eroilor nu sînt justificate psihologic.

În unele din piesele pomenite pînă aici deficienţele formelor dramatice provin din lipsa de concentrare a subiectului (acţiunii), uneori din cauza compoziţiei reportericești, alteori din cauza îngustării rolului eroului principal prin confundarea acestuia cu masa în așa fel încît se ajunge la absenţa unui erou demn de reţinut prin exemplaritate.

*

Unul din principiile măiestriei dramatice care trebuie să stea în atenţia dramaturgilor este acela al concentrării acţiunii dramatice.

Scopul respectării acestui principiu nu este unul formal ci urmărește organizarea cît mai raţională a acţiunii dramatice, cuprinderea cît mai bogată a realităţii, întruchiparea cît mai concretă a vieţii, specifică dramei.

În unele piese, reprezentate în ultima vreme sau mai vechi chiar, *(Opriţi-l pe Dick Warings* de N. Tăutu, *Nopți de august* de Grinevici*)* timpul este vag, amorf, indiferent faţă de acţiune, discontinuu. Autorii nu ţin seama de necesitatea precizării « bugetului timpului dramatic », de necesitatea desfășurării acţiunii neîntrerupte prin reducerea la minimum a timpului ce desparte un act de altul. În *Din noapte spre zori*, scriitorul precizează din titlu *bugetul timpului* dramatic (cum o face Kataev în *O zi de odihnă* sau Shakespeare în *Visul unei nopţi de vară*), dar aceasta nu-l împiedică să prezinte o acţiune plină de discontinuităţi, fragmentată. Cît de variată și discontinuă este în aparenţă acţiunea *Tragediei optimiste* dar logica evenimentelor, ritmul de desfășurare a acţiunii, îi asigură continuitatea, omogenitatea.

Desigur că organizarea timpului acţiunii dramatice este în funcţie de specificul subiectului, al caracterelor și concepţiei ideologice.

Soluţiile pot fi variate: Aurel Baranga concentrează acţiunea, în timp și spaţiu, a piesei *Iarbă rea* pentru a spori intensitatea conflictului ideologic, dar extinde acţiunea *Anilor negri* pentru a putea urmări pe planuri multiple eficienţa luptei revoluţionare și pentru a releva contrastele sociale ale celor două lumi antagonice.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lucia Demetrius alcătuia cele *Trei generații* dintr-o serie de evenimente, separate de mari intervale de timp, dar în *Vlaicu și feciorii săi* prezintă un singur eveniment concentrat în care se călește admirabilul portret al țăranului Vlaicu.

*

Acțiunea închegată nu este legată însă de o anume modalitate dramatică. Important este ca tehnica dramei să corespundă acțiunii dramatice. Aceasta presupune corespondența între acțiune și conflict, între acțiune și eroi.

Conflictul dramatic nu este un simplu element al dramei, el este esența, conținutul și expresia directă a tendinței dramei.

Dacă unele piese cu tematică revoluționară au rămas declarative, cu un caracter festivist, aceasta se datorește faptului că tendința acestor piese nu a căpătat viață artistică. Tema insurecției armate a alunecat uneori spre conflicte secundare (*Explozie întîrziată* de P. Everac, *Ediție specială* de M. Pîrvulescu), declarative (*Din noapte spre zori* de M. Mohor), discursive (*Opinia publică* de A. Storin). Aceasta s-a întîmplat pentru că în una din cele mai grele etape ale muncii dramaturgului, a cunoașterii și alegerii materialului care să ofere posibilitatea de a releva ideea autorului, scriitorii pomeniți nu au ales sau nu au realizat, de data aceasta, mediul favorabil pentru desfășurarea conflictului, nu au selecționat evenimentele după criteriul semnificației și dramatismului lor și nu au realizat caracterele de care depinde în ultimă instanță intensitatea conflictului.

Dramaturgia contemporană este legată de cele mai acute contradicții ale vieții. Astfel de conflicte determină necesitatea unor personaje deosebit de dramatice.

Eroul dramatic trebuie, în general, să concretizeze conflictul prin acțiunile sale. Nenumărate exemple din istoria dramaturgiei sînt concludente de cîtă forță dramatică trebuie să dispună un personaj al dramei, cîte elemente caracterizante trebuie să întrunească pentru a putea să devină exponentul unei lupte sociale, al unei idei pe care o apără în conflictul dramei.

Tragedia lui *Othello* era reputată în teatrul burghez ca fiind o dramă a geloziei, pentru că interpreții din trecut reduceau personalitatea lui Othello la amplitudinea conflictului dintre acesta și Desdemona. Dar nu acesta este conflictul principal. Marea forță dramatică a lui Othello reiese din ciocnirea cu Iago, din ciocnirea lor ca reprezentanți a două concepții diferite.

Dar nicicînd un erou de teatru nu a avut forța dramatică a eroului dramei realist-socialiste contemporane. Cu cît conflictul dramei are o mai mare amploare socială, cu atît mai mare va fi forța dramatică a eroilor care caracterizează cele două forțe care se ciocnesc.

În *Trenul blindat* de Vs. Ivanov, conflictul înfățișează lupta împotriva intervenționiștilor imperialiști prin aspectele particulare ale luptei pe care o conduce Verșinin împotriva trenului blindat al lui Nezelazov. Drama conține un singur moment din marea luptă, dar intensitatea acestuia pune în lumină tematica generală a conflictului.

În *Egor Bulîciov și alții* apar în desfășurarea acțiunii probleme cu caracter secundar, discutate prin prisma eroului principal, rupt de clasa lui și dezgustat de clasa în care trăiește. Nici un moment eroul nu discută problemele esențiale ale luptei de clasă, și e preocupat de acele probleme-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu care vine în contact: biserica, clerul, familia, boala etc. Dar toate acestea dau conflictului o amplitudine socială mult mai mare decît apare în însăși economia dramei. Personajul dramei se concentrează deci asupra unui cerc restrîns de probleme. Aceste probleme determină dezvoltarea unor sentimente încordate ale personajului dramei, iar aceste sentimente se manifestă în decursul evenimentelor, nu în discuții, nu în dialoguri descriptive, *ci în ciocniri*, fiindcă evenimentele alcătuiesc pînă la urmă conflictul. În ele se descoperă sensul conflictului dramatic.

Vs. Ivanov sau M. Gorki fac o alegere justă a eroilor, asigurînd concordanța dintre caracterul eroului și funcția lui ideologică în piesă. În această alegere justă a eroilor se manifestă și orientarea ideologică a dramaturgului și măiestria sa.

În dramaturgia noastră actuală găsim suficiente exemple în care scriitorii au asigurat prin alegerea eroilor concordanța dintre eroul principal și intenția ideologică a piesei. Petru Arjoca din *Cetatea de foc* de Mihail Davidoglu, Toma Căbulea din *În valea Cucului* de M. Beniuc, Cerchez din *Ziariștii* de Al. Mirodan, Vlaicu din *Vlaicu și feciorii lui* de L. Demetrius, sînt eroi care acționează și gîndesc în concordanță cu materialul de viață cuprins în piesă și cu finalitatea ideologică a pieselor. Astfel de eroi determină caracterul organic al conflictului. Conduita lor este determinată de conținutul lor individual, ei au o existență funcțională judicioasă chiar dacă nu întotdeauna construcția dramatică a pieselor în care trăiesc este ireproșabilă.

Nu sînt însă puține cazurile cînd întîlnim eroi care nu acționează și nu gîndesc în concordanță cu tema și materialul ales de dramaturg. Vintilă din *Explozie întîrziată*, Lucrătorul din *Hanul de la răscruce*, Lahovari din *Orașul fără istorie* și alții.

În piesele care-și propuneau — uneori cu o zadarnică perseverență — să analizeze căile pe care intelectualii mic-burghezi vin spre socialism *(Microbii, Seara răspunsurilor, Umbra baroanei* etc.) întîlneam niște pseudo-eroi care nu întruchipau tendința generală a dramei, pentru că opțiunea lor era formală, neorganică, nebazată pe acuzarea clasei de care se desprind. Din această cauză și caracterul social al conflictelor acestor piese a avut de suferit.

În sfîrșit, *Din noapte spre zori* ne oferă un exemplu de felul în care difuzarea eroului principal în masă, confundarea lui cu lumea personajelor episodice duce la o piesă fără conflict, deși este vorba chiar de insurecția armată. De aici provin caracterul descriptiv, narativ, și lipsa de consistență a conflictului și caracterelor.

*

În dramaturgia din ultima vreme a apărut un fenomen care ține de rezolvarea dificilă a importantei probleme a concordanței dintre caracterele dramatice și intensitatea conflictului dramatic, a concordanței acestora cu intenția ideologică a piesei.

Este vorba de caracterul retrospectiv al unor piese ca *Dacă vei fi întrebat, Explozie întîrziată, Opinia publică, Orașul fără istorie, Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul* etc.

Autorii acestor piese, vrînd să inoveze, să găsească forme noi de expresie pentru materialul de viață, au optat pentru o formă dramatică în care acțiunea este dirijată de autor, devenit personaj *(Opinia publică)*, sau de un erou raisonneur *(Dacă vei fi întrebat* și *Orașul fără istorie)*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tehnica retrospectivei în dramă nu poate fi incriminată ca atare, dar, atunci cînd este folosită doar pentru a spori « originalitatea » piesei, ea devine un procedeu formal de falsă inovare.

Această pseudoinovare a formei ține însă arareori seama de necesitatea concordanței dintre conținut și formă. În dorința teatralizării dramei, autorii incorporează în compoziția acțiunii un povestitor, interferează planurile acțiunii prezente și trecute, folosind o tehnică formală care prejudiciază concentrării acțiunii dramatice, care scade densitatea acțiunii.

Dacă Arthur Miller în *Moartea unui comis voiajor* avea o justificare logică în însăși psihopatologia eroului principal, Willy Loman, folosind această tehnică în scopul lărgirii și amplificării acțiunii dramatice, în multe din piesele citate această tehnică este folosită de dragul originalității, în mod neorganic.

Ancheta judiciară din *Dacă vei fi întrebat* recurge la această formă dramatică pentru a elucida în fața spectatorilor asasinarea lui Vancea și autorul mînuiește tehnica retrospecției cu abilitate și meșteșug și într-o mare măsură justificat de conținutul piesei.

Alți dramaturgi recurg însă, prin soluția adoptată, la elemente narative, discursive, dovedind o atitudine de minimă rezistență în problema construcției conflictului și eroilor.

Acțiunea este fragmentată, întreruptă de intermezzo-uri evocatoare iar planul actual al acțiunii nu mai constituie axa principală a dramei. La adăpostul acestei forme compoziționale autorii se simt scutiți de a respecta unitatea și principiul concentrării acțiunii ca și de a da eroilor sarcina principală în rezolvarea conflictului.

Aurel Storin ar fi putut da *Opiniei publice* un caracter mult mai dramatic dacă ar fi renunțat la intervențiile personajului autor și ar fi folosit tribunalul internațional ca un cadru efectiv de desfășurare a piesei. Cu greu s-ar putea justifica, însă, abuzul de tehnicitate cu care autorul aplică *Exploziei întîrziate* această manieră inconvenabilă piesei.

Dorința de originalitate nu poate justifica prejudiciile grave pe care această tehnică le aduce tocmai teatralității dorite. În astfel de piese subiectul dramei și realitatea obiectivă se despart, se izolează, iar prin pregătirea narativă, prin glosarea acțiunii, drama se epicizează, căci prezența autorului în piesă — într-o formă sau alta — dezvăluie acțiunea și substanța eroilor, substituindu-se acestora. Consecințele sînt apreciabile și în ceea ce privește sporirea didacticismului unor astfel de piese. Fără îndoială că tehnica dramei retrospective nu poate fi incriminată în mod absolut, am văzut că ea poate avea și aplicații oportune, dar înclinăm să credem că pentru dramaturgia contemporană, nu aceasta poate constitui o cale spre teatralizarea dramei, spre găsirea unei forme dramatice care să corespundă realității obiective pe care dramaturgii vor să o oglindească.

*

S-a dovedit de asemenea că nu poate fi o cale rodnică pentru dramaturgia noastră teatralizarea și inovarea prin tendința de abstractizare a dramei.

În *Hanul de la răscruce*, Horia Lovinescu își propunea pentru tema combaterii psihozei războiului și a isteriei atomice o formă literar-dramatic originală care să ridice nivelul dezbaterii pe un plan filozofic. Dar, nu asupra originalității formei compoziționale a dramei vrem să ne oprim. *Hanul de la răscruce* este interesantă pentru noi din punctul de vedere al examinării

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

concordanței dintre programul ideologic al dramaturgului și natura creației sale dramatice.

Fără îndoială că dezbaterea temei propuse prezenta interes prin înfruntarea opiniilor contradictorii, prin caracterul actual al luptei de idei și căruia dramaturgul îi conferea un plan filozofic de desfășurare în spiritul preocupărilor contemporane. Ceea ce este criticabil în *Hanul de la răscruce* nu este maniera dramatică în sine, nici lipsa de concreteţe a personajelor, ci faptul că nici un erou al piesei nu devine purtătorul ideii filozofice principale, al filozofiei care se opune belicismului isteric, decepționismului și încercărilor de falsificare a realităților contemporane.

Concepția filozofică a autorului plutește în vag, ideea fundamentală se pierde, iar înfruntarea de idei capătă, în acest fel, un coeficient de gratuitate. Aceasta nu se datorește însă faptului că autorul a urmărit o cerebralitate în sine a personajelor, ci faptului că nici un personaj din piesă nu poartă ideea principală. Profesorul — în fond personajul principal al piesei — deplînge, ca și eroii lui Maeterlink, adevărul ucis și rămîne plin de nostalgia rece a antichității. În raport cu ideile sale despre contemporaneitate, profesorul este un practician al scepticismului filozofic, zbătîndu-se între materialism și idealism cu o incertitudine care dezvăluie lipsa de consistență a personajului. « Călugărul » adept al berkeleismului, al filozofiei neputinței și a negării existenței reale a lucrurilor reprezintă un alt element al confruntărilor de idei din piesă ; « Magnatul » este un adept al nietzscheismului, al filozofiei puterii ; « Actrița » o întruchipare a dezabuzării ; «Femeia» un simbol al deznădejdii. Filozofia piesei nu reiese însă dintr-o ciocnire propriu-zisă de idei deoarece «Muncitorul» care ar fi trebuit să combată activ și concludent concepțiile personajelor pomenite este inconsistent din punct de vedere dramatic și ideologic. El rămîne o schemă cu o funcție descriptivă în economia acestei drame de idei.

Încercarea dezbaterii ideologice prin intermediul unor personaje simbolice — care de altfel fac compromisuri între abstracția simbolului și realitatea concretă — nu reușește nu din cauza modalității dramatice, ci pentru că nu întîlnim în această dezbatere filozofia proprie autorului, ideile sale asupra existenței, naturii, omului, conștiinței.

În fond în piesă nu există o luptă de idei ci mai multe variante ale filozofiei idealiste care nu întîlnesc o opoziție reală din partea nici unui personaj. În piesă sînt contraste dar nu conflicte. Filozofia profesorului — care repudiază înlănțuirea cauzală a fenomenelor, care consideră lumea ca ur haos ordonat doar în conștiința umană dar nu și în realitate — rămîne fără răspuns.

Conflictul piesei — prin excelență un conflict de idei — este prejudiciat prin discordanța dintre cadrul acțiunii — hanul izolat printr-o întîmplare cataclismică — și esența simbolului. Nu numai conflictul social — în cadrul concret al acțiunii — este escamotat, dar chiar conflictul om-natură este absent. În căutarea ideilor, a dramei originale de idei, autorul a alunecat spre abstracții în care nu procedeele în sine sînt criticabile ci modalitatea filozofică a autorului. Aceasta a determinat în fond, intrarea în contradicție a programului de idei cu natura creației dramatice. Slăbiciunile « Muncitorului » de pildă provin din compromisul care-l condiționează. Dacă autorul a urmărit personificarea unor idei abstracte și crearea unor personaje-simbol, atunci în mod consecvent trebuia să subordoneze totul ideii principale, să găsească

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

expresia cea mai nimerită fiecărei personificări, să facă astfel ca simbolul să nu rămînă pur și simplu o abstracție ci să devină o imagine expresivă a unor idei fundamentale, ale unor tipuri răspîndite.

Personajul simbolic — mai mult poate decît altul — are aceeași servitute dramatică: să comunice un mesaj limpede, sintetizat. În dramaturgia realist-socialistă prezența lui este justificată în măsura în care — ieșind din sfera speculațiilor sterile și a ideilor abstracte confuze — va întruchipa o filozofie militantă activă.

Eroii simbolici pot avea o existență rodnică în dramaturgia contemporană, dar numai dacă acești eroi pot adînci și esențializa imaginile despre viața și gîndirea oamenilor, dacă ei nu conțin pericolul unui simbolism în sine care ar putea abate dramaturgia de la întruchiparea unor caractere reale.

*

Unul din elementele importante ale expresivității teatrale este ritmul dramei. În el se recunoaște spiritul vremii, personalitatea dramaturgului și specificul fiecărei opere dramatice, fiecărui gen.

Problema ritmului este o problemă a conținutului în primul rînd, căci nu există viață în afara ritmului. Or, una din primele sarcini ale dramaturgului contemporan este să seziseze ritmul vieții. Problema ritmului este legată de însăși existența conflictului și eroilor. Ritmul determină dinamica ideilor și caracterelor, susține și comunică mesajul operei dramatice.

Dramaturgia descriptivă, retrospectivă, este consecința ignorării ritmului vieții oglindite în piesă, a introducerii unei aritmii care contrazice spiritul vremii. Astfel de piese sînt anacronice prin discordanța dintre forma lor și spiritul contemporaneității.

Ritmul este în fond o noțiune universală pentru artă, o categorie estetică cu o sferă foarte vastă. Unde apare acțiunea sau cuvîntul apare și ritmul și nu poate exista o dramă autentică în afara ritmului. Ritmul este un mijloc de expresie literară sau scenică, deci și un element al formei care are însă un rol important în crearea timpului scenic și care nu poate fi separat de legile fundamentale ale operei dramatice, deoarece ritmul este un indice al conținutului psihologic, emoțional, al unei opere în ansamblu și deci condiționează întreaga structură a dramei.

Soluția ritmică adoptată de scriitor se răsfrînge asupra operei dramatice, a conflictului, a caracterizării eroilor.

Ritmarea acțiunii devine însă un procedeu exterior atunci cînd scriitorul recurge la o ritmică mecanică neorganică eroilor și conflictului piesei. Ritmul unei opere dramatice nu presupune unicitate, el este în funcție de creșterea, diminuarea sau culminația acțiunii. Lucia Demetrius a adoptat o triplă soluție ritmică pentru prezentarea istoriei celor *Trei generații*, dar a dat o soluție ritmică unică, dar nu și monotonă, dramei lui Vlaicu, cu un crescendo continuu.

În *Surorile Boga*, Horia Lovinescu găsește soluția ritmică în funcție de ritmul lăuntric al personajelor. S-a reproșat acestei piese lipsa de unitate, varietatea mijloacelor dramatice adoptate pentru momentele mai importante ale acțiunii.

Pornind de la modelul cehovian, Horia Lovinescu prezintă soarta surorilor Boga în împrejurări asemănătoare celor *Trei surori* care trăiesc presentimentul marilor schimbări ce vor veni. Existența cehoviană a surorilor Boga

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se termină însă la sfîrșitul primului act. De aici înainte existența lor intră în faza revoluționară a evenimentelor, în epoca pentru care Olga, Maşa și Irina abia se pregăteau să trăiască în finalul piesei lui Cehov.

Primul act al piesei *Surorile Boga* are un ritm corespunzător conținutului psihologic și emoțional al personajelor. Ritmul lăuntric al celor trei surori condiționează însuși ritmul de desfășurare a actului. Existența lor ulterioară este condiționată însă de spiritul nou al vremii, de o dinamică revoluționară care impune un alt ritm de viață și de gîndire.

De aceea dramaturgul a simțit nevoia actului din exterior, cu episoade multiple în scurgerea cărora să se seziseze substanța și ritmica nouă a evenimentelor. Din acest punct de vedere, soluția adoptată este justificată. Dar din punctul de vedere al existenței eroinelor, corespondența între ritmul lor lăuntric, al evoluției lor diferite și ritmul general al actului II a fost anihilată, pentru ca din nou concordanța ritmurilor să fie restabilită în ultimul act al piesei.

Un exemplu de neconcordanță a ritmului și tempoului comportării scenice a personajului dramatic cu ritmul acțiunii este acela al povestitorului din *Orașul fără istorie*. Comportarea scenică a acestuia contrazice însuși ritmul lăuntric al personajului, al unui comunist, activist, care nu se poate mulțumi cu rolul de comentator dinafară.

Mircea Mohor *(Din noapte spre zori)* optează pentru o soluție ritmică care impune un timp scenic condensat, o desfășurare dinamică, dar monocordă, pentru că nu folosește procedeul contrastului ritmic, pentru că nu folosește pauza ca mijloc puternic de accentuare a ritmului. Intensitatea lipsită de alternanțe ale ritmului determină monotonia acestei piese, acțiunile contrare, generatoare ale ritmului, nu diferențiază în această piesă ceea ce e principal de ceea ce este secundar.

★

În discuțiile asupra dramaturgiei noastre nu de puține ori s-au făcut observații critice cu privire la rezolvarea finalului piesei. S-a imputat în primul rînd caracterul previzibil al finalului, apoi rezolvarea lui — uneori — printr-o declarație șablon, prin salvatorul « Deus ex machina », sau printr-o fereastră deschisă de la care eroii privesc spre viitor.

Problema ultimului act este strîns legată de problema deznodămîntului dramei, de problema rezolvării conflictului. Deci este vorba de o problemă de conținut. Ultimului act îi revine în fond sarcina de a da o orientare ideologică piesei. În ultimul act, de obicei, eroii trag concluzia ideologică a vieții lor scenice. Așa se întîmplă în *Romeo și Julieta*, în *Hamlet*, în *Trei surori* sau în *Livada cu vișini*. Așa se întîmplă mai ales în *Tragedia optimistă*, în *Brigada I-a de cavalerie* sau *Uraganul* unde scena finală transmite mesajul său optimist și perspectiva existenței viitoare. Nu este de conceput piesa *Anii negri* fără finalul procesului, cum nu poate fi înțeleasă semnificația *Citadelei sfărîmate* fără ultimul tablou în care se hotărăsc căile în viață ale eroilor.

Dar nu puține piese adoptă pentru ultimul act o soluție festivă. Eroii s-au consumat, conflictul este rezolvat, dar autorii simt nevoia să-și încheie piesa « optimist » și cînd e vorba de lumea satului chiar printr-o nuntă.

Problema este în ce măsură acest lucru servește în piesă pentru a trage concluziile ideologice ale existenței eroilor.

Spre deosebire de dramaturgia antebelică, dramaturgia contemporană socialistă, dă posibilitatea de a rezolva un conflict pînă la capăt în limitele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dramei. Rezolvarea specifică a conflictului dramei actuale, în sensul victoriei noului, a pus probleme dificile dramaturgilor contemporani. Dificultăţile specifice rezolvării conflictului, s-au născut însă dintr-o insuficientă înţelegere a caracterului istoric al sensului rezolvării optimiste a conflictului.

Victoria noului, în sensul dezvoltării societăţii, nu înlătură înfrîngerile temporare sau sfîrşitul tragic al eroului. Lunacearski spunea că « reprezentînd lupta socialistă pentru scopul final al umanităţii fără clase, nu se pot trece sub tăcere victimele şi devotamentele conştiente ».

Lupta socială este adeseori tragică, dar nu este o suferinţă, căci sacrificiul devine conştient. De aceea în multe piese cu tematică revoluţionară din dramaturgia noastră contemporană, găsim sensul tragic-optimist al sacrificiului comuniştilor ilegalişti, găsim eroi ca Mihai Buznea, care transmit contemporanilor un mesaj optimist al luptei revoluţionare.

Dificultatea ultimului act este nesocotită uneori de unii dramaturgi care-şi epiloghează operele. Epilogul contrazice, în fond, natura dramei, căci destramă acţiunea şi iluzia vieţii. Epilogul este de cele mai multe ori dovada că în actul final autorii nu şi-au precizat poziţia ideologică, nu au găsit rezolvarea conflictului, deznodămîntul, în perspectiva optimistă a viitorului.

În aceste împrejurări în ultimul act, sau în epilog, se mai întîmplă doar unele evenimente mai mult sau mai puţin organice acţiunii şi care au un caracter didactic, discursiv.

Spectatorul contemporan preferă însă aluzia, sugestia, perspectiva alegorică, metafora dramatică.

O ultimă problemă la care vrem să ne referim, este aceea a limbajului. Limbajul are în dramă o funcţie multiplă. El dezvăluie biografia eroului, comunică stările sale sufleteşti, determină în general capacitatea sa emoţională. Limbajul este un element fundamental şi organic al capacităţii scriitorului de a exprima într-o formă cît mai artistică conţinutul de idei al operei, deci o problemă de căpetenie a măiestriei dramaturgului.

Dramaturgia noastră cunoaşte o mare varietate în această privinţă. Lucia Demetrius dă eroilor săi un limbaj nuanţat, conform detaliilor psihice, cu o simplitate epică ; Horia Lovinescu are un limbaj bogat în aforisme şi semnificaţii filozofice ; Alexandru Mirodan are limbajul frust al sincerităţii şi patosului tinereţii ; Mihail Davidoglu împrumută eroilor săi un limbaj dur, cu o mare forţă de convingere, cu o sonoritate şi o plastică care ascunde o emoţie lăuntrică puternică ; Laurenţiu Fulga tinde spre un limbaj patetic, intransigent, plin de dinamism. Limbajul eroilor lui Aurel Baranga se caracterizează prin cursivitate, printr-o mare spontaneitate şi umor. Mihai Beniuc se dovedeşte un bun constructor de caractere prin intermediul limbajului. Limbajul lui Toma Căbulea este caracteristic ţăranului muncitor care are umor, înţelepciune, sensibilitate, lirism. M. Beniuc apropie astfel dramaturgia de limba vorbită a poporului, contribuie în general la îmbogăţirea limbii literare cu imagini expresive de mare plasticitate.

Dar sînt şi piese cu o fabulaţie interesantă, cu acţiuni dramatice solicitante, în care însă limbajul necaracteristic, nepoetic, face ca acestea să rămînă fără vibraţie. Tineri dramaturgi debutanţi (Mariana Pîrvulescu, A. Storin) au folosit în piesele lor cu caracter reportericesc, un limbaj publicistic. Vasile Iosif recurge uneori la naturalismul argourilor preluate ca

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

atare. În acest caz dramaturgul vrea să impresioneze spectatorul prin brutalitatea limbajului, prin efecte căutate. Ceea ce ne aduce aminte de răspunsul lui Gorki dat unui . . . tînăr scriitor: « D-ta vrei să-l impresionezi pe cititor cu un cuvinţel ales, aşa cum pe vremuri, furierii din timpul ţarului făceau pe grozavii în faţa jupîneselor » [1].

Este explicabil doar prin graba confecţiei felul în care un acelaşi dramaturg — Paul Everac — în două piese diferite poate să treacă de la un limbaj emoţional şi plastic (în *Poarta*), la un limbaj sărăcăcios şi necaracterizant (în *Explozie întîrziată*).

Desigur că limbajul este strîns legat de conţinut, de realitatea oglindită. De fiecare dată limbajul are alte particularităţi, o diversitate care ţine de tematică, dar care trebuie să păstreze cuvîntului forţa plastică şi să sensibilizeze ideea.

Nu orice personaj poate să vorbească în orice limbaj. Limbajul este valabil în măsura în care luminează conţinutul interior al omului, în măsura în care redă profilul moral al eroului.

Caracterizarea prin limbaj a personajului trebuie făcută în mod literar, poetic, limbajul poetic contribuie la caracterizarea conţinutului uman şi spiritual al personajului. În drama *Micii burghezi* păsărarul Percihin reprezintă chipul omului rupt de mentalitatea mic-burgheză, chipul omului a cărui mentalitate îl duce într-o lume preocupată de muncă, de natură şi folosirea limbajului său poetic este întru totul justificată. Există o poezie dramatică a limbajului, a dialogului despre care Belinski spunea că este treapta cea mai de sus a dezvoltării poeziei, o cunună a artei literare.

Dramaturgul are la îndemînă o mulţime de alte mijloace de caracterizare specifice dramei. Parantezele, indicaţiile de regie, care apar în piese ca elemente secundare, au totuşi o foarte mare importanţă în caracterizarea personajelor. Ele contribuie la valoarea literară a piesei avînd totodată o deosebită utilitate în realizarea scenică a dramei.

G. M. Zamfirescu dă în *Domnişoara Nastasia* următoarea indicaţie: « Ruptă perdeaua de la fereastră atîrnă ca o aripă » şi a sugerat regizorului şi interpretei întreaga atmosferă.

Dramaturgii trebuie să folosească capacitatea de sugestie a parantezei în sprijinul cititorului şi al interpretului. Cîtă forţă de sugestie are precizarea parantetică făcută de Camil Petrescu personajului Marin Tăcutu *(Bălcescu)*: « Se ridică cu faţa lui de ceară nepămîntească, cerînd socoteală ca din mormînt ».

Dar, cu ce ajută interpretul astfel de paranteze: (zîmbind luminos), (glumind), (după o pauză), (după o tăcere), (după altă tăcere) ş.a.m.d.

Lipsa acestor indicaţii, sau inconsistenţa lor literară, prejudiciază dramei, calităţii ei literare şi mai ales reprezentării scenice.

La multe piese întîlnim la început « lista persoanelor » fără a face vreo precizare de vîrstă, de stare civilă, de funcţie socială sau de ordin caractereologic. Dacă citim persoanele *Scrisorii pierdute*, sîntem dintr-odată introduşi în lumea piesei, în moravurile societăţii, am realizat trăsătura fundamentală a caracterelor. De ce atunci unii dramaturgi nu ar ajuta caracterizării personajelor şi orientării desfăşurării acţiunii scenice şi prin acest mijloc specific, deloc de dispreţuit?

[1] M. Gorki, Scrisoarea către N. Pogodin, 26 dec. 1926 — după N. Zaiţer, în *Probleme de teatru şi cinematografie*, nr. 4, 1958, p. 55.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Desigur că principalul mijloc de caracterizare a eroilor rămîne limbajul. Redarea fidelă dar literară a limbajului eroului dramatic este prima condiţie pentru construirea artistică a acestuia; dar nici mijloacele auxiliare nu trebuie dispreţuite.

★

Dramaturgia noastră actuală a înregistrat succese însemnate. Multe piese rămîn în istoria literaturii acestei epoci. Dar, după 16 ani în faţa dramaturgiei actuale se ridică sarcina de a realiza lucrări şi mai valoroase, care să întruchipeze viaţa clasei muncitoare. Trebuie să ţinem seama de experienţa cîştigată. Ceea ce am obţinut pînă acum trebuie să ajute la ridicarea dramaturgiei noastre la un nivel demn de epoca noastră.

Dezvoltarea succeselor înseamnă evitarea greşelilor din trecut, înseamnă o mai mare exigenţă ideologică şi artistică, înseamnă ridicarea nivelului dramaturgiei la amploarea construcţiei socialiste, la nivelul etic al oamenilor de azi. Acest lucru se poate realiza printr-o mai profundă cunoaştere a vieţii, printr-o încadrare ideologică deplină în spiritul vremii şi totodată prin cunoaşterea regulilor şi a tehnicii specifice genului. Inovaţia nu se poate realiza decît cînd cunoşti tehnica şi regulile genului în aşa măsură încît să nu poată stînjeni actul creaţiei; căci tehnica dramatică nu poate fi separată de conţinut.

Engels spunea că « deplina îmbinare a profunzimii ideilor, a conţinutului istoric conştient . . . cu vioiciunea shakespeare-iană, va fi probabil atinsă în viitor . . . În aşa fel văd eu, în orice caz, drama viitorului »[1]. Şi viitorul de care vorbea Engels este chiar timpul nostru.

О ВЗАИМООТНОШЕНИИ МЕЖДУ ФОРМОЙ И СОДЕРЖАНИЕМ В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ

РЕЗЮМЕ

Автор исходит из того, что вопрос взаимоотношения между формой и содержанием в современной драматургии — это вопрос о том, как новое содержание жизни определяет и требует новых композиционных драматических форм и характерных особенностей.

Устанавливая существование двух тенденций в современном развитии мировой драматургии, автор различает экзистенциалистскую драматургию, стремящуюся ввести антидраму, и драматургию социалистического реализма, ищущую новых форм выражения, соответствующих социальной революции, нового мировоззрения, социалистического гуманизма. Так, автор показывает, что в то время как антидраме свойственен антисоциальный характер, процесс унижения человека, социалистической драматургии вообще присуще стремление широко охватить социальную жизнь и расширить таким образом пределы этого жанра.

Исходя из того, что вопрос личного и социального определяет сущность, содержание и форму драматического произведения, автор показывает, что социалистическая драма определяет своим новым содержанием именно форму драмы и что она представляет большое разнообразие композиционных форм — от героическо-революционной драмы до семейно-психологической, от драматической поэмы до сатирической гиперболы.

В статье показано, что основным вопросом, стоящим перед современной румынской драматургией является вопрос о том, каким образом согласовать

[1] K. Marx şi F. Engels, *Despre artă şi literatură*, E.P.L.P.. 1953, p. 148—149.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

стремление драматургов к действенному отображению явлений со способом, в котором осуществляется художественная жизнь драматического произведения. Иллюстрируя свои положения новейшими оригинальными драматическими произведениями, автор поднимает вопрос о соблюдении принципа сосредоточения драматического действия во времени и пространстве в рамках таких драматических форм, которые широко охватывали бы действительность.

Исходя из того, что конфликт является сущностью, содержанием и прямым выражением тенденции драмы, статья рассматривает современное драматическое творчество с точки зрения взаимозависимости между конфликтом и драматическими персонажами, соответствия характера героя его идеологическому значению. В связи с этим критически рассматривается тенденция некоторых драматургов создавать пьесы с ретроспективными сюжетами, технику которых нельзя полностью осуждать, и в особенности их тенденцию к абстрагированию драмы, исходящую из желания быть оригинальным. Таким образом возникает вопрос необходимости соблюдения соответствия между идеологической программой драматурга и характером его драматического творчества.

Темп, определяющий динамизм идей и драматических характеров, вопрос о последнем действии драмы, тесно связанный с развязкой конфликта (специфическая развязка конфликта современной драмы — победа нового); функция языка, как основного и составного элемента способности писателя выражать в возможно более совершенной художественной форме идейное содержание произведения и т.п. — являются вопросами, волнующими автора, так как они связаны с характером, спецификой развития современной румынской драматургии.

В заключение автор показывает, что создание новой, новаторской драмы тесно связано с глубоким знанием жизни, с правильным идеологическим отношением драматургов к вопросам современности, а также знанием правил и техники, присущих этому жанру.

PROBLÈMES DU RAPPORT ENTRE LE CONTENU ET LA FORME DANS LA DRAMATURGIE CONTEMPORAINE

RÉSUMÉ

L'étude part de l'idée que les problèmes du rapport entre le contenu et la forme dans la dramaturgie contemporaine sont en définitive les problèmes de la manière dont le contenu nouveau de vie sollicite des formes nouvelles de composition dramatique et détermine des particularités distinctes.

Constatant l'existence de deux tendances dans l'évolution actuelle de la dramaturgie universelle, l'auteur fait la différence entre la dramaturgie existentialiste, qui cherche à instaurer l'antidrame, et la dramaturgie du réalisme socialiste, qui recherche des formes nouvelles d'expression, correspondantes à la révolution sociale, à la nouvelle conception de la vie, à l'humanisme socialiste. A l'opposite de l'antidrame, caractérisé par l'antisocial, par un processus de déclassement de l'homme, la tendance de la dramaturgie socialiste est, en général, d'embrasser le plus possible de la vie sociale, et d'élargir, de cette manière, les limites du genre.

Partant de la prémisse que c'est le problème de l'individuel et du social qui détermine en essence le contenu et la forme de l'œuvre dramatique, l'auteur montre que — par son contenu nouveau — le drame socialiste détermine lui-même sa forme et connaît une grande variété de formes de composition : du drame héroïque révolutionnaire à celui psychologique familial, du poème dramatique à l'hyperbole satirique.

Le problème fondamental qui se pose à la dramaturgie roumaine d'aujourd'hui, c'est la manière dont l'aspiration des dramaturges vers une tendance militante est mise en accord avec le mode de réalisation artistique de l'œuvre dramatique. Prenant pour exemple les dernières productions de la dramaturgie originale, l'auteur pose le problème de l'observation du principe de la concentration de l'action dramatique dans le temps et l'espace, en des formes dramatiques qui embrassent la réalité le plus amplement possible.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

En partant de l'idée que le conflit est l'essence, le contenu et l'expression directe de la tendance du drame, l'article traîte de l'interdépendance entre le conflit et les personnages dramatiques, de la concordance du caractère du héros avec sa fonction idéologique dans la création dramatique actuelle.

En liaison avec ce problème, l'auteur porte un jugement critique à l'égard de certains dramaturges qui manifestent la tendance de créer des pièces à caractère rétrospectif—dont la technique ne pourrait certainement pas être incriminée d'une manière absolue —, et surtout à l'égard de la tendance à l'abstraction du drame, recherchée par le désir d'originalité. C'est ainsi que se pose le problème de la nécessité de la concordance entre le programme idéologique du dramaturge et la nature de sa création.

Le rythme, qui détermine la dynamique des idées et des caractères dramatiques; le problème du dernier acte du drame, en liaison étroite avec le sens de la solution du conflit (la solution spécifique du conflit dans le dram actuel, dans le sens de la victoire du nouveau); le rôle du langage en tant qu'élément fondamental et organique pour exprimer le contenu d'idées dans la meilleure forme artistique possible, etc., ce sont là des problèmes dont l'auteur est préoccupé et qui se rapportent au caractère spécifique du développement de la dramaturgie roumaine contemporaine.

En conclusion, il est démontré que la réalisation d'un drame à caractère nouveau est étroitement liée à la connaissance profonde de la vie, à la pleine adhésion idéologique des créateurs d'art à l'esprit du temps, et aussi à la connaissance des règles et de la technique spécifiques du genre.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UNELE PROBLEME ALE ROSTIRII CUVÎNTULUI ÎN ARTA INTERPRETATIVĂ CONTEMPORANĂ

de OLGA FLEGONT

Transformările sociale și politice din ultimul deceniu au creat spectacolului teatral romînesc condițiile materiale necesare dezvoltării sale ca formă de reflectare a realității, în spiritul umanismului socialist. În consecință, spectacolul contemporan devine una dintre cele mai active forme de reflectare a adevărului social și uman în artă și, din complexul de factori care îl realizează, prin creația dramatică, și respectiv prin primul și esențialul ei element — cuvîntul rostit, se exercită în cel mai înalt grad și în mod specific această nouă calitate. Existența unor creații dramatice de importanță majoră în arta interpretativă contemporană, creații bazate pe relevarea procesului de cunoaștere pe care-l conține textul dramei, oferă un material de studiu vast și divers. Obiectul acestui articol îl formează cercetarea principalelor probleme ale rostirii cuvîntului în arta dramatică [1], probleme care pot fi observate și analizate prin revederea critică a unora din aceste creații. Scopul articolului constă nu atît în expunerea unor concluzii finale, cît mai ales în încercarea de a găsi cauzele care determină modul de a rosti cuvîntul pe scenă și de a schița, în cîteva aplicații concrete, diverse aspecte în care se manifestă acest proces.

În recitalul de poezie ori în spectacolul teatral, actorul rostește cuvinte și propoziții în care limba a fixat rezultatele activității gîndirii. Nu există nici o diferență între funcțiunile limbii vorbite curent în societatea omenească și cele ale limbii vorbite pe scenă; gîndirea este indisolubil legată de limbă și pe scenă nu se desfășoară procese necunoscute sau străine gîndirii omenești, a căror exprimare să ceară o limbă specială, de teatru. Dar deoarece rostirea versurilor sau a textului dramatic pe scenă nu este o acțiune cotidiană și particulară, ci una excepțională, care realizează circulația ideilor într-un cadru social anumit, cel al sălii de spectacol, a fost nevoie ca, în condițiile neobișnuite ale scenei, puterea de expresie a glasului omenesc să fie desăvîrșită prin cultivarea și perfecționarea elementelor lui, emisie vocală, registru

[1] Rostirea cuvîntului este un element component al artei dramatice și nu constituie o artă separată; expresia «arta rostirii cuvîntului» este improprie: luată în sine, ca artă, rostirea cuvîntului a putut fi în mod eronat considerată ca formă a ideilor conținute în textul dramatic.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și dicțiune; acestea sînt diferențele — de specializare a materialului sonor și nu de funcțiune — dintre cuvîntul rostit de actor pe scenă și cel din practica vieții sociale.

Glasul virtuoz este însă numai un instrument ale cărui sunete nu exprimă și nu descoperă nimic, a căror existență este indiferentă atîta vreme cît, desprinse de sensul logic și emoțional al cuvîntului, sînt cultivate pentru frumusețea lor formală. În recitarea versurilor, efectele vocale, oricît de ingenioase, creează o emoție confuză, de ordin inferior, dînd o muzicalitate artificială textului poetic. Elanul liric este acela care transformă convențiile prosodiei în elemente de expresie proprii gîndirii poetice, iar melodia interioară a versului este determinată în întregime, în scris ca și pe scenă, de semnificațiile textului poetic.

Balada haiducească *Toma Alimoș* are o cadență ritmică puternică și monotonă, care se păstrează de-a lungul tuturor versurilor și provine din construcția primitivă a imaginii poetice. Povestitorul din vechime nu a creat personaje și evenimente într-o mișcare dramatică, ci imaginea unică a haiducului Toma Alimoș, singuraticul care închină vinul codrilor și își întîmpină dușmanul după legea ospeției. Murgul și codrul, armele, Manea-slutul sînt elemente secundare, prin a căror acțiune se construiește, în mod epic, figura eroului, ele schimbîndu-se în componente ale imaginii sale, ca în strofa învinuirilor pe care i le aduce Manea: *Copile/ mi-ai înșelat,/ florile/ mi le-ai călcat,/ apele/ mi-ai turburat,/ livezi/ verzi/ mi-ai încurcat,/ păduri mari/ mi-ai dărîmat.* Creatorul anonim a folosit exclusiv hiperbola poetică pentru a întruchipa imaginea uriașă a lui Toma Alimoș, ale cărui acțiuni, depășind puterea unui singur om, sînt egale cu forțele naturii. Sensul poetic al versurilor nu este ascuns în forme stilistice complicate, ci se descoperă prin vigoarea simplă și directă a hiperbolei, care apropie și leagă viața haiducului de măreția cadrului natural, în asentimentul total al firii întregi. Aceste calități ale imaginii: obiectul unic al inspirației poetice și tratarea lui într-o singură unitate de măsură, dau baladei ritmul aspru și greu al cîntecului de vitejie bătrînesc, ritm care nu poate fi realizat în recitare nici prin tradiția învechită a intonației de melopee, nici prin tehnica exterioară a variațiilor de tempo. În interpretarea lui George Calboreanu, versurile baladei și-au căpătat ritmul lor autentic, deoarece actorul a regăsit sentimentul originar care a generat imaginile poetice: dragostea mîndră a unui popor întreg pentru eroul său, pentru omenia și simțul lui de dreptate. Înjunghiat de Manea, haiducul își răzbună singur moartea; glasul amplu al actorului, cu vibrații rare și largi, a dat versurilor care încheie lupta frumusețea unui final de o sălbatică solemnitate: *...capu-n pulbere-i cădea,/ iar, cu trupul sus pe șea,/ calu-n lume se ducea.*

Moartea lui Toma Alimoș e moartea unui uriaș: *...codrul se cutremura/ ulmi și brazi/ se cletina,/ fagi și paltini/ se pleca,/ fruntea/ de i-o răcorea/ mîna/ de i-o săruta/ și cu freamăt îl plîngea.* În recitarea acestui pasaj, tonurile reținute ar fi făcut ca imaginea să pară un termen de comparație convențional. Jalea codrului se manifestă în forma acțiunilor omenești, îndeplinite, însă, la scara de mari proporții a mișcării arborilor. Pentru a realiza atmosfera poetică a acestei scene excepționale, George Calboreanu a legat, într-un echilibru de forțe, aceste două elemente ale imaginii, accentuînd cu o egală intensitate verbele acțiunii, ca și subiectele și complementele ei. Distribuirea accentelor numai pe verbe sau numai pe subiecte ar fi dus la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sezisarea raporturilor neverosimile dintre ele și, subliniind caracterul ireal al scenei, ar fi plasat moartea haiducului în cadrul fantastic și rece al mitului simbolic. Accentuarea egală a tuturor cuvintelor a șters diferențele dintre elementele imaginii și a concentrat atenția auditorului asupra durerii omenești, căreia construcția stilistică îi dă dimensiuni patetice. În acest mod, actorul a ajuns la transmiterea sensului străvechi, inițial, al imaginii: jeluirea unui codru uriaș la moartea prietenului de-o seamă, acceptată cu simplitate și emoție, devine reală. Cuvintele au răsunat în intervale de timp suficient de lungi pentru emisia deplină a fiecărui sunet component, ceea ce a întregit, pe plan sonor, reprezentarea concretă a scenei.

Numai în rare cazuri, în funcție de caracterul imaginii, ideea poetică poate fi transmisă în recitare prin realizarea semnificației reale a cuvintelor care o exprimă. În poezia *Dintre sute de catarge* de Eminescu, mișcarea infinită a vînturilor și valurilor care cuprind spațiile este metafora imensei și neîncetatei neliniști interioare a poetului. Rostit de George Vraca, motivul « vînturile, valurile » își pierde sensul propriu și devine un reflex figurat al acelor fugare stări interioare, necunoscute și tulburi, care apar uneori, sugerate de asociația cu fenomenele naturii. *Dintre sute de catarge/ Care lasă malurile,/ Cîte oare le vor sparge/ Vînturile, valurile?* Contemplarea mediului exterior conduce la reflecția filozofică, al cărui proces de formare este marcat de actor prin anularea punctuației interogative și suspensia meditativă a intonației în versurile finale ale primelor strofe. Consecințe ale erorii, necontenitele păreri de rău care îl urmăresc pe om se vor reflecta neîncetat în gîndurile lui și, neînțelese de alții, își vor găsi corespondențe doar în mișcarea indiferentă și neînduplecată a vînturilor și valurilor: *Ne-nțeles rămîne gîndul/ Ce-ți străbate cînturile,/ Zboară vecinic, îngînîndu-l/ Valurile, vînturile.* Prin scăderea treptată și lină a tonurilor în recitarea ultimei strofe, George Vraca a sugerat reîntoarcerea poetului la contemplarea tăcută care prelungește în timp meditația. Trecerile continue ale gîndurilor care nu au sfîrșit, urmînd unul altuia, creează muzica poeziei și actorul a relevat rezonanțele interioare ale acestei muzici în glasul său, printr-o emisie fără pauze, auzită dincolo de finalul cuvintelor, într-un sunet special, acela despre care Voltaire spunea că « durează încă după cuvîntul pronunțat, ca un clavecin care răsună cînd degetele nu mai lovesc clapele ».

Primul vers al poemului chinez *Eroi necunoscuți* de Che Yen este laconic și simplu: *Doar lut încins și galben. Nimic mai mult. Pămînt.* Poemul se continuă format din imagini care nu sînt decît variațiuni ale celei inițiale. Oamenii au murit și îi acoperă pămîntul. Va veni pacea, se vor bătători cărări prin ierburile înalte și pașii altor oameni vor trece peste mormintele lor uitate. Sensul tragic al întregului poem este cuprins în acest prim vers, al cărui înțeles, rămînînd același, poate fi comunicat în modalități diverse de interpretare.

Recitat de Liviu Ciulei, versul transmitea o emoție vie și brutală, fără nuanțe. Cuvintele erau pronunțate cu greu, cu un ton surd, într-un ritm sacadat și inegal, glasul întretăiat de pauze sugera efortul celui care nu izbutește să-și stăpînească tulburarea și covîrșit de propriile impresii, reacționează brusc, fără răgazul de a ajunge la înțelegerea lor. Auditorul nu distingea cu limpezime sensul exact al celor întîmplate, nici dimensiunile și nici esența faptului tragic; ideea poetică era restrînsă la transmiterea celor dintîi reacții emotive, lăsînd să se deducă semnificații mult mai

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

intense decît pot fi realizate în forma exclusiv afectivă pe care a avut-o cuvîntul rostit.

În interpretarea pe care Mihai Popescu o dădea poemului, acest prim vers deschidea de la început perspectiva tragică a uitării și părăsirii, crea dimensiunile faptului tragic. Dintre elementele componente ale imaginii au fost reliefate cele care sugerau desnădejdea ce planează peste cîmpul gol și uscat de arșiță, peste întinderile pustii de lut fierbinte, lutul galben al Chinei. Rostite de actor, cuvintele acestui vers se legau într-un curent neîntrerupt, fără pauze, fără momente de suspensie, cu accente îndelungi pe atributele « încins » și « galben », și apoi, surprinzător, în propoziția « nimic mai mult », pe adverbul « mult », marcînd, prin contradicție de sens, mînia grea a celui care nu se va resemna. Această modalitate de a recita versul se datora plasării în prim plan a sentimentelor dezlănțuite de reflectarea ideii poetice realizate în factură romantică, prin transformarea calităților descriptive ale imaginii în factori emoționali.

Rostind același vers, Aura Buzescu a relevat ideea tragică a morții ca fenomen ireversibil, esența faptului tragic. Pronunțarea cuvintelor era ferită de orice vibrație care le-ar fi complicat conturul sonor și sensul lor devenea extrem de limpede. După primele două cuvinte: « Doar lut . . . », urma o pauză lungă care oprea în loc manifestarea impresiilor de ordin subiectiv, și accentul principal, căzînd slab, cu o inflexiune descendentă, pe subiectul « lut », concentra, în acest cuvînt care materializează semnificația faptului tragic, emoția tăcută și severă a celui care nu va uita niciodată. Celelalte cuvinte ale versului, spuse alb, lăsau să se lege primul element al imaginii — « doar lut » — de cel final — « pămînt » —, elemente care rezumă simplu sensul poemului. Precizia realistă a acestui mod de rostire a versului se constituie prin reflectarea lucidă a ideii poetice, în procesul de relevare a acelor elemente ale imaginii care conțin în cel mai înalt grad emoțional semnificațiile textului.

Modalitățile variate și inedite în care poate fi rostit versul, acest mod special de manifestare al gîndirii, sînt justificate în raport cu scopul esențial al interpretării, relevarea și transmiterea ideii poetice. În acest sens, constatările pe care Anatole France le făcea cu privire la limba literară pot fi aplicate — pe plan fonetic — în rostirea cuvîntului pe scenă: « Artistul cel mai savant este obligat să păstreze caracterul național și popular; el trebuie să vorbească limbajul public. Dacă vrea să-și croiască un idiom particular în idiomul concetățenilor săi, dacă socotește că poate să schimbe în voie sensul și raportul cuvintelor, va fi pedepsit din pricina orgoliului și împietății sale. Întocmai ca lucrătorii turnului lui Babel, acest meșter nedibaci al limbii lui materne nu va fi înțeles și de pe buzele lui se va desprinde numai un murmur confuz »[1]. În căutarea expresiei sonore cerute de semnificația cuvîntului, delimitările între originalitatea modalităților fonetice și aplicarea arbitrară a efectelor de bravură vocală sînt dictate de condiția comunicării ideilor pe plan social, într-un proces de ordin public.

Interpretarea textului dramatic diferă de cea a poeziei prin condițiile speciale pe care drama și spectacolul teatral le impun actorului. Compoziția literară a personajului dramatic, relațiile logice dintre elementele

[1] Citat după Tudor Vianu, *Literatură universală și literatură națională*, E.S.P.L.A., București, 1956, p. 137.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

care alcătuiesc caracterul și acțiunile sale, au dus la ideea aplicării modalităților literare în compunerea și reprezentarea scenică a rolului. În acest caz însă, cuvîntul are funcțiunea, prin excelență descriptivă, de a întregi și fixa forma portretului scenic pe care-l creează actorul. Marphurius, filozoful sceptic din comedia lui Molière, *Căsătoria silită*, se conduce, în legăturile sale cu societatea, după principiul abținerii de la orice afirmație sau negație despre lucruri: *Filozofia noastră ne ordonă să nu enunțăm nici o propoziție precisă, să vorbim, indiferent despre ce, cu nepreciziune, lăsînd totdeauna înțelesul în suspensie...* În interpretarea sa, Ion Manu a susținut cu elemente concrete ideea care stă la baza tuturor acestor fraze: străduința lui Marphurius de a da impresia că păstrează în orice situație un calm perfect, semnul cel mai elocvent al înaltei sale calități de filozof. Numai că această aspirație către indiferența totală ascunde un obiectiv mai prozaic. Marphurius nu este numai reprezentantul întîrziat al unei concepții idealiste antice, ci mai ales un prudent cetățean din secolul al XVII-lea, care a descoperit formula de a ieși din încurcături neplăcute. Asupra acestui aspect de critică socială s-a îndreptat verva satirică a lui Molière, și clasica bastonadă pune capăt contradicției comice pe care actorul a dezvăluit-o în creația sa. Elementele care compun modul de a rosti cuvîntul reprezintă, fiecare în parte, o notă în plus la caracterizarea acțiunilor personajului. *Am numai impresia că ești aici și numai mi se pare că-ți vorbesc. Dar nu e sigur de loc că e așa*, spune Marphurius, și Ion Manu a imprimat acestei formulări un ritm sacadat, care lasă mici pauze între cuvinte, mici pauze pline de atenție, în care eroul caută să ghicească ce drum anume va urma discuția. Glasul avea un timbru ascuțit, acel timbru care poate oferi surpriza unei intonații neobișnuite ce lasă nelimpezit sensul frazei; o discreție prevăzătoare se simțea în intensitatea scăzută a emisiei vocale; accentele alegeau parcă nesigure silaba pe care să cadă și cuvîntul rostit căpăta oricînd scuza de a nu fi exprimat exact ceea ce are de gînd să spună eroul. Spectatorul a cunoscut în această interpretare pe adevăratul Marphurius, dar el a avut timp să observe cum se formează, din elemente minuțios armonizate, șirul cuvintelor în care sînt arătate gîndurile eroului, cum se leagă, prin mici artificii, lanțul ideilor. Această artă amintește tehnica de compoziție a frescei de mozaic, în care pietricelele colorate, oricît de șlefuite, păstrează între ele infime spații goale care întrerup răsfrîngerea luminii.

Cîteodată însă, prin rostirea cuvîntului — « cea mai concretă expresie a gîndului omenesc » [1] — actorul creează în scenă acea prețioasă emoție a comunicării și recepției vii, inedite și continue a ideilor. Bobcinski, micul moșier din *Revizorul* de Gogol, vine în ziua plecării lui Hlestakov, ca și toate celelalte personalități ale orașului, să-i ceară o favoare. Această « rugăminte foarte umilă » este revelatoare pentru cel care și-a petrecut întreaga sa viață în ocupația de a afla, comenta și transmite întîmplări din viața altora, ale căror averi, ranguri, obiceiuri și particularități au ajuns cunoscute în societatea locală și prin activitatea sa neobosită; acum, acest oficiu îndeplinit ani de-a rîndul pentru alții, urmează să-l facă Hlestakov, în saloanele Petersburgului, pentru el, Bobcinski: *V-aș ruga cu plecăciune, cînd veți ajunge la Petersburg, să le spuneți la toți cei mari de pe acolo... la senatori... la amirali... că uite, « excelență »... sau « luminăția ta », să știți că în orașul*

[1] K. S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, E.S.P.L.A., București, 1956, p. 453.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cutare trăiește Piotr Ivanovici Bobcinski. Chiar așa să le spuneți: trăiește Piotr Ivanovici Bobcinski. Contrastul comic pe care autorul l-a prevăzut pentru această scenă este cuprins în stilul familiar al replicii, care pune un semn de egalitate între mentalitatea lui Bobcinski și cea a înaltei societăți din Petersburg; acest contrast a fost reliefat de Grigore Vasiliu-Birlic prin stîngăcia plină de respect cu care încearcă să întipărească în memoria lui Hlestakov cererea sa, pronunțînd lămurit și cu grijă aleasă cuvintele care îl vor recomanda amiralilor și senatorilor.

Cunoștințele eroului sînt limitate și foarte nesigure, și de aceea Bobcinski bănuiește că adevăratul aspect al lucrurilor este mult mai bogat și mai complicat decît i se prezintă; din această pricină el acordă fiecărui cuvînt o importanță exagerată în comparație cu cea pe care o are în realitate, fără să observe confuzia de valori, înlocuind datele reale cu cele pe care i le oferă fantezia sa. Rostite de Grigore Vasiliu-Birlic, frazele textului au căpătat calitatea de a da spectatorului senzația cunoașterii concrete a gîndurilor lui Bobcinski; actorul a dezvăluit un nou aspect sonor al cuvintelor, scoțîndu-le de sub patina uzului comun și spunîndu-le cu uimire și încîntare, cu intonații de proporții comice, în care, totuși, abia începe vîrtejul reprezentărilor interioare ale eroului, vagi dar foarte colorate, cu atît mai numeroase cu cît golurile lăsate de lipsa cunoștințelor sînt mai largi. Prin arta interpretului, cuvîntul rostit pe scenă a avut mai mult încă decît cuvîntul din vorbirea curentă, funcțiunea « de a produce în mintea omului un lanț complicat de reprezentări și asociații, de imagini vizuale și emoționale adeseori la fel de finite ca și imaginile obținute pe calea senzorială de cunoaștere a lumii » [1].

Imaginația sa vie și naivă îl face pe Bobcinski să se bucure de cea mai măruntă schimbare, în jurul căreia el începe să emită ipoteze și să-și imagineze situații neverosimile pe care le trece cu ușurință în planul realității, fără să țină seama de nepotriviri. Cînd povestește ceva, Bobcinski reface cu înfrigurare șirul evenimentelor care l-au emoționat, exagerează și transformă întîmplările reale, inventează amănunte și imaginile create de cuvintele sale îl încîntă și îl emoționează din nou. În scena cu Hlestakov, același proces are loc, de data aceasta în condiții noi; în prezența unui interlocutor de cel mai înalt rang, Bobcinski devine eroul propriei sale imaginații, închipuindu-și numele rostit în mediul necunoscut și cu atît mai strălucit al cercurilor aristocrate: *Și dacă-l vedeți pe împărat, la fel să-i spuneți și împăratului: că, uite, maiestatea voastră imperială, în orașul cutare trăiește Piotr Ivanovici Bobcinski.* Dar, așa cum se întîmplă în viața de toate zilele, gîndurile care, nerostite, par minunate, spuse, în practica vie a relațiilor dintre oameni, capătă cîteodată o altă valoare, mai apropiată de adevărul situațiilor reale; fără să-și dea seama de ce, Bobcinski — interpretat de Grigore Vasiliu-Birlic — nu mai recunoaște în imaginile create de frazele pe care le rostește, tot ceea ce îl captivase atîta vreme cît nu fusese formulat în cuvinte și confuzia comică dintre iluzie și realitate începe să se împrăștie. Cuvîntul întîrzie puțin, accentele își pierd vioiciunea și se întăresc, acoperind șovăiala interioară, ritmul încetinit lasă timp eroului să simtă că în locul emoției așteptate intervine ceva nedeslușit, care îl împiedică să se bucure pe deplin și descumpănirea sa are o nuanță tragicomică. Treptat, în vreme

[1] M. Knebel, *Слово в творчестве актера*, Iskusstvo, Moscova, 1954, p. 16.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ce cuvintele rostite se întorc către cel care le-a spus și sînt înregistrate de conștiința sa, se întîmplă un proces care schimbă datele inițiale ale scenei; odată exprimată, dorința de a fi recomandat în înalta societate prin nimic altceva în afară de un nume care arată că cineva există și îl poartă, se transformă într-un factor care acționează în mod contradictoriu asupra eroului: indirect solicitată, imaginea vieții sale mărunte și neînsemnate, într-o gubernie depărtată a Rusiei, se suprapune și persistă cu forța pe care reprezentările unei realități cunoscute o au față de ficțiuni. Grigore Vasiliu-Birlic a realizat esența dramatică a personajului prin descoperirea, în jocul scenic, a adevărului din viață, cu neputință de surprins și de redat altfel decît prin procesul viu al gîndirii. În interpretarea actorului, linia reprezentărilor interioare ale rolului [1] a avut un caracter dinamic, deoarece între cuvîntul rostit și reprezentările interioare a existat o acțiune permanentă de influențare și determinare: gîndurile personajului reflectate în conștiința actorului se concretizau în cuvîntul rostit, care, la rîndul lui, determina formarea unor noi imagini, a căror influență se va transmite în rostirea cuvintelor ulterioare ale rolului, acest circuit funcționînd neîntrerupt.

În creația sa actorul realizează pe scenă acțiunile unei conștiințe străine, cea a personajului dramatic; actul esențial al artei sale este acela prin care cuvîntul scris devine cuvînt rostit, acela prin care cuvîntul ce cristalizează un proces de gîndire trecut, devine expresia unui proces de gîndire viu, actual. Analizarea unor aspecte sub care se manifestă acest act, în variate forme și stiluri de interpretare, va arăta că modul de a rosti cuvintele rolului pe scenă este determinat de reflectarea procesului de gîndire al personajului — proces conținut în realitatea obiectivă a textului dramatic — în conștiința actorului.

În *Scrisoarea pierdută* de Caragiale, Farfuridi este, într-un fel, ideologul fracțiunii politice conservatoare din oraș. Deși membru în toate comitetele și comițiile alături de Trahanache și Cațavencu, el rămîne totuși o vioară secundă în acțiunile politice conduse de aceștia, și atunci, retras în mîndra rezervă a celui care poate face teorii asupra aplicării practice a programului partidului, Farfuridi așteaptă orice prilej pentru a-și manifesta public capacitatea sa de gîndire, și o dată cu aceasta importanța în viața politică a orașului. Discursul din seara adunării electorale a fost pregătit din timp de autorul său, ca o pledoarie de mare amploare, cu formulări savante și întorsături de stil, cu efecte studiate de intonație și gest. Mereu întrerupt de inamicii opozanți, invitat de prezident să scurteze timpul expunerii, Farfuridi este nevoit să renunțe la plănuita desfășurare a tuturor argumentelor de ordin istoric și discursul său se transformă în manifestarea comică a luptei dintre vechea formă în care fusese conceput și cea cerută de necesitățile oratorice prezente. În interpretarea lui Ion Fintești, acțiunile verbale ale personajului au devenit un proces continuu de rezistență la condițiile, neprevăzute de erou, în care are loc discursul. Fiecare mică victorie asupra auditoriului este un prilej de a sublinia culmile, nu pentru oricine accesibile, pe care le atinge erudiția lui Farfuridi: . . . *După ce am vorbit dar din punctul de vedere istoric și din punctul de vedere de drept voi încheia, precum am zis, cît se poate mai scurt*, și accentele de sfidare cu care sînt rostite categoriile « istoric » și « de drept » cînd replica este repetată, lămuresc, de la începutul

[1] K. S. Stanislavski, *op. cit.*, p. 461—463.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

scenei, raporturile pe care oratorul le dorește stabilite între el și public. Din vanitate, Farfuridi încearcă să păstreze în spațiul restrîns care i-a fost acordat întreaga demonstrație a cunoștințelor sale politice, și acestei cauze i se datorează discontinuitatea și incoerența ideilor: neavînd capacitatea de a improviza ori de a rezuma, el repetă fragmente din forma anterior gîndită a discursului, cu elocvența comică a celui care este convins că face un tur de forță: *...încît vine aci ocazia să întrebăm pentru ce?... da... pentru ce?... Dacă Europa... să fie cu ochii ațintiți asupra noastră, dacă mă pot pronunța astfel, care lovesc soțietatea, adică fiindcă din cauza zguduirilor... și... idei subversive... (asudă și se rătăcește din ce în ce) și mă înțelegi, mai în sfîrșit, pentru care în orice ocaziuni solemne a dat probe de tact... vreau să zic într-o privință, poporul, națiunea, Romînia (cu tărie) țara în sfîrșit... cu bun simț, pentru ca Europa cu un moment mai înainte să vie și să recunoască, de la care putem zice depandă... (se încurcă și asudă mai tare) precum — dați-mi voie — (se șterge), precum la 21, dați-mi voie (se șterge) la 48, la 34, la 54, la 64, la 74, asemenea și la 84, și la 94 și eșetera, întrucît ne privește... pentru ca să dăm exemplul chiar surorilor noastre de ginte latine însă!* Dacă descoperirea procesului de gîndire a personajului a creat multiple fațete în jocul actorului, ideea centrală a satirei politice a orientat observația și selecția informațiilor furnizate de studiul societății și moravurilor timpului, a legat mulțimea micilor momente psihologice contradictorii într-un singur act, manifestarea scenică a acestui proces de gîndire care determină acțiunile și comportarea personajului. Există, în substanța comică a rolului, o corespondență subtilă pe care dramaturgul o face între conservatorismul din politica românească a secolului al XIX-lea și gîndirea anchilozată a lui Farfuridi, reprezentantul provincial al « conservațiunii » cu orice preț.

În rostirea discursului, Ion Fințeșteanu a aplicat, într-o alternanță comică, stilul discuției particulare, intonația simplă și volubilă în formulările curente care se ivesc în momente de neatenție — « și mă înțelegi, mai în sfîrșit » — și figurile de retorică cerute de moda timpului celui care se manifesta la bară, ca inflexiunile melodioase, de paradă, încărcate inutil cu accente de ornamentare sonoră, în frazele care păstrează elocuțiunea vechii forme a discursului — « încît vine aci ocazia să întrebăm pentru ce?... da... pentru ce?... ». Alăturarea acestor modalități distincte în pronunțarea cuvîntului, susținută uniform și continuu de aroganța ironică a celui care previne greșeala de logică a adversarului chiar înainte ca aceasta să fie formulată, a marcat încercările lui Farfuridi de a regăsi și menține acea formă în care logica demonstrațiilor sale politice, condiție importantă în înfrîngerea opoziției, îi părea desăvîrșit exprimată. Ritmul extrem de rapid în care sînt căutate în memorie pasajele omise ori continuările celor a căror expunere s-a întrerupt, a fost marcat de interpret prin încetinirea și suspendarea temporară a tempo-ului, în raportul cunoscut dintre năuceala totală și manifestarea ei exterioară, așa încît pauzele care survin în debitarea textului nu întrerup, ci leagă fazele procesului de gîndire. Cînd, întîmplător, mici fragmente din vechiul context revin în minte, efectul retoric care le însoțea, subliniat de actor, apare inopinat, în mod reflex, ca în enumerarea gradată « poporul, națiunea, Romînia, țara în sfîrșit» rostirea prelungă, cu variații de ton care simulează emoția, a cuvîntului culminant « țara », ori ca acel « însă », absurd la sfîrșitul frazei « pentru ca să dăm exemplul chiar surorilor noastre de ginte latine însă! »,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lansat cu grandoare comică. Farfuridi ține să dea cadrul istoric meritat și solemnitatea cuvenită comunicării concluziei sale pe care o consideră fără drept de apel în chestiunea revizuirii constituțiunii și legii electorale: *Din două una, dați-mi voie: ori să se revizuiască, primesc ! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc ! dar să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele . . . esențiale . . . Din această dilemă nu puteți ieși . . . am zis !* Finalul discursului dezvăluie fondul material al intervenției lui Farfuridi: formula contradictorie a propunerii sale exprimă, în construcția sa ilogică, manifestarea formală și indiferentă a opiniei politice de opoziție; ceea ce contează în fond este realizarea intereselor materiale prin posibilitățile prin care o eventuală victorie politică le oferă, și Farfuridi previne în acest sens orice rezoluție care ar surveni, formula sa putînd fi utilizată oricum. Rostită ca o expunere logică a unei concluzii îndelung gîndite, cu sublinierea relației comice dintre afirmația și negația conținute în aceeași frază și care se elimină reciproc, replica a dezvăluit obiectivul vizat de satiră. Ploaia de date istorice, invocarea Europei și a gintei latine, elogiul tactului și bunului simț, falsele elanuri politice au format fundalul pestriț al singurului mobil care îl animă pe orator: să fie remarcat, să se impună și să i se recunoască valoarea ca politician de concetățenii săi și, în ultimă instanță, de forurile guvernamentale. Reflectarea mobilului practic care susține procesul de gîndire al personajului a fost forța directoare în rostirea cuvîntului, în relevarea sensurilor comice ale discursului.

În monologul retrospectiv al Olgăi din *Trei surori* de Cehov, frazele sînt simple și clare, fără nici o podoabă de stil: *Acum un an, chiar în ziua de cinci mai, de ziua ta, Irina, a murit tata. Era frig și ningea. Mi se părea că n-o să mai pot trăi . . . Dar a trecut anul, și n-a mai rămas decît amintirea.* Imaginile vin în minte așa cum au fost înregistrate, dar, cu trecerea timpului, emoția care le-a întipărit în memorie a început să se șteargă. Aura Buzescu a ales un mod special de a rosti acest monolog: nici o notă patetică nu vine să tulbure intonația sobră, tonurile se păstrează muzicale, într-o seninătate detașată de tristețea imediată a cuvintelor. Ca într-un desen fără umbre, în care relieful lucrurilor se pierde și nu mai rămîn decît contururi și fețe plane, cuvintele răsunau pe scenă cu valoarea unor noțiuni abstracte; nu numai distanțarea de evenimentele trecute era astfel marcată, dar și ușoara absență a Olgăi, care se înconjoară într-o atmosferă de pace și liniște, ferindu-se de tristețea acelor amintiri. Acesta este modul ei de apărare, expresia specială a pasivității ei în fața întîmplărilor al căror mers nu are puterea să-l oprească și nici să-l influențeze. Idei și impresii revin din subconștient în sfera conștiinței clare, dar prezența lor nu tulbură, ci întărește echilibrul interior: în procese mai vechi, anterioare momentului scenic, tot ceea ce părea de neîndurat s-a transformat, prin acțiunea intelectului, în credința că împăcarea cu suferințele din viață dă puterea de a trăi mai departe. Olga expune șirul motivelor care au făcut ca viața ei să fie așa cum este: *toată dimineața sînt la liceu, la lecții, după amiaza, pînă seara tîrziu, dau meditații, din pricina asta mă doare mereu capul și mă bat niște gînduri de parcă am și îmbătrînit ! De patru ani de cînd sînt la liceu simt cum fiecare zi îmi secătuiește picătură cu picătură, puterile și tinerețea . . .* Rostit de Aura Buzescu acest pasaj nu rămîne însă la gradul unor constatări explicative, ci continuă în prezent procesul de ordonare și atenuare a efectelor negative care se exercită asupra echilibrului interior. Modalitatea de a pronunța cuvîntul în evocarea aminti-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rilor, extinsă egal în relatarea amărăciunilor resimțite zilnic, dă iluzia că ele sînt tot atît de trecătoare ca și cele care s-au petrecut mai de mult. Interpreta a dezvăluit formarea unei deprinderi, aceea de a plasa emoțiile dureroase într-o perspectivă depărtată și de a le urmări atent și calm — prin această aparentă distanțare în timp și spațiu — ca realități care nu pot fi schimbate. Reflectarea dispoziției interioare care susține procesul de gîndire al personajului a fost o prezență permanentă în rostirea cuvîntului, ca tema principală într-o compoziție muzicală care se dezvoltă după legile severe ale contrapunctului clasic.

Reflectarea procesului de gîndire al personajului se bazează pe descoperirea factorului de ordin concret care condiționează apariția acestui proces, orientează evoluția lui și îi determină finalitatea; acest factor reprezintă elementul material prin care se constituie relația de determinare între existența personajului dramatic și procesul lui de gîndire.

În drama inspirată din realitățile epocii contemporane, acest factor de ordin concret are — în unele cazuri — un caracter extrem de activ și reprezintă angajarea personajului în conflictele de natură socială, în rezolvarea problemelor generale de viață. În *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu prima replică a Bunicăi este un răspuns la considerația de circumstanță pe care Grigore Dragomirescu o face asupra calității ei de fizician, din unghiul mărunt al avantajelor celebrității: *Ce știi dumneata despre activitatea mea științifică? Și, de altfel, m-au dat afară de la conducerea laboratorului. Da, da, ci-că fac politică !* Bunica a depus favorabil la procesul unor studenți comuniști, conclude impetuos asupra deficiențelor celor din jur, restabilește echilibrul real al lucrurilor deformate de optica mic-burgheză; întîmplările sînt ordonate, evoluția necesară, lumea are un sens. Efectul reacțiilor ei, neașteptate și categorice, pare pitoresc, romantic și puțin ridicol membrilor familiei, dar originalitatea Bunicăi provine dintr-o sursă mai adîncă decît demonstrația unei lucidități superioare, și anume din contrastul între existența banală a « citadelei », redusă la cercul de manifestare a formelor diverse de orgoliu, și viața intensă a unui savant, viața proiectată permanent în afară, nu numai în planul cercetărilor de laborator, ci în acțiunile generoase și incompatibile cu calculul meschin, în planul relațiilor sociale. Această linie principală a rolului a dominat, în interpretarea Luciei Sturdza-Bulandra, relevarea procesului de gîndire al personajului. Cuvîntul rostit într-un stil lapidar, a fost expresia vitalității spiritului, logica pătrunzătoare și vioaie a repartizării accentelor a dat un sens dinamic acelor replici care au un fond livresc: *Și eu o să am în curînd, poate, privirea aceea tulburătoare și stranie. Dar n-o să-mi văd singurătatea*, răspunde Bunica lui Matei, cînd acesta evocă clipa morții. Matei: *Ce-ai să vezi?* Bunica: *Omenirea. Mergînd.* Și replica, rostită de Lucia Sturdza-Bulandra, nu este numai afirmarea unei certitudini, ci se transformă într-o intervenție de extremă intensitate asupra conștiinței interlocutorului și, în ultimă instanță, asupra conștiinței spectatorului. În acest fel, procesul de gîndire al personajului este dezvoltat, în permanență, în perspectivele vaste ale umanismului activ.

Modul de a rosti cuvintele rolului pe scenă este determinat de reflectarea procesului de gîndire al eroului dramei în conștiința actorului. Realizarea acestei acțiuni de reflectare se bazează pe descoperirea și însușirea de către actor a factorului de ordin concret care condiționează apariția procesului de gîndire a personajului, îi orientează evoluția și îi determină finalitatea.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

О ПРОИЗНОШЕНИИ СЛОВА В СОВРЕМЕННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

РЕЗЮМЕ

Исследование основных вопросов произношения слов в драматическом искусстве производится путем критического пересмотра некоторых созданных в последние годы ролей, значение которых заключается в использовании научных критериев для выявления познавательного процесса, содержащегося в тексте исполняемой драмы. Цель настоящей работы состоит в попытке определить причины, которые обусловливают способы произношения слов на сцене, и показать на конкретных примерах различные проявления этого процесса.

При чтении стихов на сцене или в театральном представлении условие передачи идей определяет различия в специализации звукового материала — голоса, дикции и т.д., то есть между словом, произносимым актером на сцене, и словом, употребляемым в общественной жизни; но поскольку мысль неразрывно связана с языком, а на сцене не происходят процессы, чуждые человеческому мышлению, между обыкновенным разговорным языком и сценическим нет никакой разницы.

На сцене актер воплощает чуждое ему сознание, то есть сознание драматического персонажа. Основное в его искусстве заключается в том, что написанное слово произносится, и что это слово, запечатлевшее прошедший процесс мышления, становится выражением живого, актуального процесса мышления. Анализируя виды проявления этого творческого акта, автор указывает, что произношение слов роли на сцене обусловливается отражением в сознании актера мышления действующего лица, существующего в объективной действительности драматического текста. Это отражение основано на раскрытии конкретного фактора, определяющего возникновение процесса мышления, его целеустремленность, направляющего его развитие; этим фактором является материальный элемент, благодаря которому устанавливается связь между персонажем драмы и процессом его мышления.

QUELQUES PROBLÈMES RELATIFS À LA DICTION DANS L'ART THÉÂTRAL CONTEMPORAIN

RÉSUMÉ

L'étude des principaux problèmes relatifs à la diction en matière d'art dramatique peut prendre pour point de départ l'examen critique de quelques créations de ces dernières années, dont la valeur résulte de l'application des critères scientifiques propres à mettre en évidence le processus de connaissance qu'implique le texte de l'œuvre dramatique interprétée. L'auteur de l'article s'est moins attaché à exposer des conclusions finales, qu'à tenter de découvrir les causes qui déterminent la diction de l'acteur, et d'ébaucher, à l'aide de quelques explications concrètes, les différents aspects de ce processus.

Pour le récital de poésie comme pour le spectacle théâtral, la communication des idées entraîne des différences de spécialisation de l'élément sonore (voix, diction, etc.) entre l'élocution scénique de l'acteur et l'élocution courante. Néanmoins, la pensée étant indissolublement liée au langage, étant donné, d'autre part, qu'on ne voit point se dérouler sur la scène des processus étrangers à la pensée humaine et qui aient besoin, pour s'exprimer, d'un langage spécial de théâtre, il n'y a point de différence entre les fonctions du langage courant de la société humaine et celles du langage parlé en scène.

L'acteur réalise, au théâtre, les actions d'une conscience étrangère, qui est celle du personnage dramatique dont il interprète le rôle. L'acte essentiel de son art est celui grâce auquel le langage écrit devient langage parlé, grâce auquel les mots qui cristallisent un processus spirituel passé deviennent l'expression d'un processus spirituel vivant et actuel.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De l'analyse de quelques aspects de ce processus, l'auteur conclut que la prononciation et l'intonation du texte sur la scène sont déterminées par la manière dont se réfléchit, dans la conscience de l'acteur, le processus spirituel du personnage interprété, processus faisant partie de la réalité objective du texte dramatique. Le reflet du processus spirituel du personnage se fonde sur la découverte du facteur concret qui donne naissance à ce processus, oriente son évolution et détermine sa finalité. Ce facteur représente l'élément matériel au moyen duquel se constitue la relation entre l'existence du personnage dynamique et son processus spirituel.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRUL POPULAR DE PĂPUŞI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

de LILA NĂDEJDE

Momentul istoric în care jocul păpușilor se cristalizează ca formă este cel al trecerii ce se săvîrșea în țările noastre, de la orînduirea feudală la primele manifestări ale economiei capitaliste. Pe acest proces de trecere, care a generat un complex de fenomene, s-a structurat jocul lumesc al păpușii. Unul dintre aceste fenomene, care a permis descătușarea și afirmarea spectacolului realist al păpușilor, a fost slăbirea puterii bisericești.

Teatrul de păpuși, cu modalitatea tehnică a păpușii purtată pe sfori sau mînuită direct, încadrată în lada de lemn construită la dimensiunile ei, a fost importat pe drumul comerțului cu Ardealul de la sașii din Transilvania, pe la sfîrșitul veacului al XVIII-lea.

Intoleranța religioasă care în trecut îngrădise orice manifestare a spiritului laic, slăbind, își pierde rigiditatea și jocul lumesc, realist, al păpușii izbucnește plin de vitalitate cu un conținut plămădit în spirit laic și critic. Posibilitatea de manifestare a acestei forme de teatru popular, înainte de a se emancipa și a deveni teatru de bîlci, va fi dobîndită prin asocierea la forma dramei populare liturgice.

În timpul sărbătorilor de iarnă, se mergea în Moldova cu: Irozii, Irod, în Transilvania: Viflaim, în Muntenia: Tăierile, Cei trei magi, Vicleim, Vitleim sau Viclei, deformare de la numele orașului Bethleem. Numerosul alai [1] al dramei religioase numită Irod, după numele regelui iudeilor, era întotdeauna însoțit de păpușarul cu lada de păpuși. Reprezentațiile se dădeau în casele care primeau asemenea manifestări.

Între cele două forme de teatru popular, între Irozi și între jocul de păpuși, care în unele regiuni poartă denumirea generică de: Vicleim, Viflaim, Viclei, prin contaminare, există o profundă și esențială deosebire. Prima este o dramă liturgică, a cărei temă este uciderea pruncilor din ordinul lui Irod în momentul nașterii lui Isus, iar actorii, bărbați sau copii, sînt oameni din popor, în timp ce jocul păpușilor are un caracter pur laic și este jucat de păpuși mînuite de păpușari. Decorul din interiorul lăzii de păpuși pe care

[1] Gh. Dem. Teodorescu, *Poezii populare romînești*, București, 1885, p. 99.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se perindă scene jucate de păpuși, scene ce nu au nimic comun cu povestea lui Irod, înfățișează totuși în lada Vicleimului muntenesc «grădina palatului irodesc și parte din piața orașului. În fund se văd case și Irod pe tron, avînd cîte o gardă la dreapta și la stînga» [1]. Acest decor atît de necorespunzător, care servește de fundal tribulațiilor păpușii lumești, este un aspect al procesului de coexistență temporară între cele două manifestări. Însoțirea între jocul profan al păpușilor și datina religioasă a Irozilor prezintă, după Lazăr Șăineanu [2], o «relațiune foarte intimă, mergînd pînă la cvasiidentificare». Gradul de intimitate al acestei relațiuni este însă superficial, se manifestă printr-un cadru formal: acel decor al palatului irodesc care există numai la forma muntenească; iar însoțirea cu drama liturgică Irod nu este o simplă coincidență sau «o excentricitate», după cum afirmă tot L. Șăineanu în lucrarea citată, care se explică «prin caracterul popular al carnavalului care admite orice excentricite», ci o necesitate indicată de împrejurările vremii. În timpul sărbătorilor de iarnă, casele erau deschise și îmbietoare pentru asemenea petreceri. O dată cu Irozii, la care uneori se asociau și colindătorii, pătrundea în casă, spre marea bucurie a asistenței, și păpușarul cu lada în care-și juca păpușile. Elementul laic se asocia la cel religios, care în virtutea unei vechi tradiții, încurajate și întreținute de stăpînire, era cultivat.

Despre cinstea ce i se acorda și despre pompa cu care se desfășura reprezentația Irozilor, la care se adăuga și jocul păpușilor, lasă mărturie Mihail Kogălniceanu: «...La începutul încă al acestui secol Irozii erau ținuți în onoare mai mare, fiii boierilor celor mai înalți îmbrăcați în haine din stofă aurită, mergeau la curtea domnească, pe la casele boierești cele mai însemnate, de reprezentau scenele religioase. Aici este loc să regret că încă cît este timpul nu ne îngrijim să păstrăm ultimele rămășițe ale Irozilor cari secoli întregi cu păpușele au fost teatrul nostru popular» [3]. Entuziasmul romantic al marelui patriot pentru manifestările culturii noastre naționale într-o epocă de descoperiri și lupte explică afirmația exagerată «de secoli întregi» care nu-și găsește sprijinul în nici un document mai vechi.

Într-un manuscris păstrat la Academia R.P.R. aflăm o însemnare relativă la existența teatrului de păpuși la începutul veacului al XIX-lea. Între altele, manuscrisul cuprinde pieseta intitulată *Comedié banului Costandin Canta cel zîc Căbujan și Cavaler Cucoșu alcătuită de Costachi Konachi, Neculai Dimachi și Dumitrachi Beldiman* [4]. Piesa naivă, foarte scurtă, cu numai trei personaje, este întocmită în versuri și are ca temă luarea în rîs a nemaipomenitei avariții a eroului principal, banul Canta. Cele cîteva dialoguri nu fac decît să pună în lumină, sub formă satirică, viciul simandicoasei fețe. Rîndurile explicative care completează titlul, cum că: «nefiind teatru s-au giucat comedié aceasta la păpușării», mărturisesc despre existența teatrului de păpuși ca unică posibilitate de manifestare teatrală la acea vreme. Din indicațiile de decor care înfățișează un interior în casa banului Canta, ca și interiorul unei «băcălii», se mai poate deduce că avem de-a face cu un teatru de păpuși de tip european și nu cu un teatru de umbre oriental. Economia strictă a însemnării care nu oferă nici un amănunt lămuritor cu

---

[1] Gh. Dem. Teodorescu, *op. cit.*

[2] Lazăr Șăineanu, *Jocul păpușilor și raporturile sale cu farsa Karagöz*, București, 1900, p. 281–287.

[3] Mihail Kogălniceanu, *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, I, 1882, p. 33.

[4] În legătură cu acest text manuscris vezi Mihai Florea, *Matei Millo — anii de formație*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 2, 1959, p. 183.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

privire la « păpușării » permite totuși fixarea în timp a manifestării: începutul veacului al XIX-lea. Documente în această privință care să preceadă veacul, lipsesc. Cronicile autohtone, ca și relațiile străinilor în trecere prin țara noastră, nu consemnează datina Irozilor sau jocul păpușilor. În *Descriptio Moldaviae*, Cantemir nu menționează nimic despre aceste manifestări. În relatarea făcută de secretarul brîncovenesc Anton Maria del Chiaro [1], la 1718, Lazăr Șăineanu crede că identifică în cele două personaje ale farsei desemnate de florentinul indignat de o prea mare libertate a jocului ca o « mascherata troppo scandalosa » două personaje ale jocului Karagöz preluate de noi. « Unul este cloanța (azi paiața) », scrie L. Șăineanu, celălalt « bătrîn și cu barba falsă, numit pînă astăzi unchiașul ». Din descrierea lui Del Chiaro reiese foarte clar că avem de-a face cu jocul « Brezaia », de foarte veche și neîntreruptă tradiție la noi. În cunoscuta sa *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, Franz-Iosif Sulzer descrie la 1782 o reprezentație a farsei Karagöz. Lipsa de documente îl fac pe M. Gaster să afirme: « De aci, adică de la sașii din Transilvania, au venit irozii și la noi, cel mult în secolul trecut. Nici Cantemir, nici Sulzer nu pomenesc de irozi, ci cel din urmă numai de jucăriile de păpușe » [2]. Același raționament îl face și unul din primii noștri istorici de teatru, Dimitrie Ollănescu, care reia concluzia lui Gaster în privința originii și a căii de influență a Vicleimului, « De la sașii de dincolo jocul Irozilor și Vicleimul fură aduse la noi cel mult pe la sfîrșitul veacului trecut » [3].

Dar nu toți cei ce s-au ocupat la noi de această formă de dramă populară au fost de acord asupra acestei origini. Unii îndreaptă teatrul de păpuși spre farsa atelană și mimus. Nu poate fi construit în mod științific eșafodajul filiațiilor unei dezvoltări seculare pe pămîntul țării noastre. De bună seamă că în măsura în care teatrul nostru popular de păpuși purcede de la forma din Transilvania, își însușește aceeași filiație, încadrîndu-se astfel în familia europeană a marionetei, în care: Pulcinella, Polichinelle, Punch, Petruška, Kasparek și Hanswurst sînt rubedenii ale Paiației noastre.

Originea orientală a teatrului nostru de păpuși este susținută de L. Șăineanu [4], de N. Iorga [5], de N. Cartojan [6], care indică farsa turcească Karagöz ca punct de plecare.

Felul în care se desfășura reprezentația farsei turcești, introdusă la noi de domniile fanariote, a fost descris, după cum s-a mai spus, de Fr. J. Sulzer [7], care a asistat la curtea domnească la un astfel de spectacol. « Se făcea întuneric în sală; într-un colț se întindea o pînză subțire în dosul căreia se punea o masă cu cîteva lumînări aprinse. În acest loc se așeza un singur ceauș care începe a plimba și a mișca păpușile pe masă potrivit cu vorbele

---

[1] Anton Maria del Chiaro Fiorentino, *Revoluțiile Valachiei* (după textul reeditat de N. Iorga), p. 36. « Mai are loc în decembrie o altă reprezentație cu măști respingătoare tolerată și în casele boierești. Acțiunea o reprezentată de două personaje, unul cu un plisc de barză și care ține tactul muzicii ca un fel de castanete și sărind din cînd în cînd pe spatele celuilalt, care poartă o mare barbă falsă. Primul e Cloanța iar al doilea, cel cu barbă, e unchiașul ».

[2] M. Gaster, *Literatura populară romînă*, București, 1883, p. 490.

[3] Dim. Ollănescu, *Teatrul la romîni*, P. I. *Datine, năravuri, jocuri, petreceri, spectacole publice ș.a.*, 1897, p. 18.

[4] L. Șăineanu, *Jocul păpușilor și raporturile sale cu farza Karagöz*, București, 1900.

[5] N. Iorga, *Revista istorică*, 1915, nr. 6.

[6] N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura romînească*, vol. 2, *Epoca influenței grecești*, București, 1938, p. 22.

[7] Fr. J. Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, tom. II, 1782, p. 403, citat după Th. Burada, *op. cit.*, vol. I, p. 45.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe care le spune în limba romînă și greacă și mai ales în limba turcească; așa că cei din întuneric văd umbrele acestei figuri de carton jucînd pe pînză și aud vorbele ce le spune ceaușul ca și cum ar fi rostite de păpuși ». Farsa Karagöz, numită astfel după eroul principal, a fost primită de turci din China prin intermediul perșilor. Cantemir, în *Istoria hieroglifică*, o numește « caraghioz, păpușă de mascara vestită ». Această manifestare de folclor oriental cuprindea un mare număr de farse, unele cu caracter licențios, care perindau prin fața spectatorului o bogată galerie de tipuri sociale din întreg imperiul otoman, al căror limbaj colorat, plin de particularități lingvistice, era un resort principal în provocarea hazului. Studii documentare, printre care cele mai cunoscute ale lui: Luschan, Jacob și Louis Roussel, dezvăluie trăsăturile puternice de satiră socială ale acestui joc.

Karagöz, consemnat la noi încă din secolul al XVIII-lea, a exercitat desigur o influență importantă. Cea mai evidentă dovadă este denumirea care, desprinsă de farsă, a devenit substantivul caraghios cu semnificația de hazliu, ca și a termenilor sinonimi: măscărici (Paiața), mucalit (actor). Expresia « cu perdea sau fără » pe care păpușarul o adresează publicului la începutul reprezentației, amintește, la modul figurat, de pînza pe care se profilau umbrele păpușilor la jocul « Karagöz-perdè ». De asemenea, caracterul de satiră socială, înfățișarea caleidoscopică a diverselor tipuri sociale, pedalarea pe particularități idiomatice care colorează și dau savoare comică limbajului, sînt trăsături care se regăsesc evident în jocul nostru popular de păpuși. Tacîmuri de Karagöz sînt semnalate la noi în secolul al XIX-lea mai cu seamă în orașele: Brăila, Galați, Constanța. Th. Burada [1] consemnează jocul în Dobrogea. Toate acestea nu exclud însă sursa de influență a modelului transilvan.

În sprijinul teoriei originii turcești, N. Cartojan, ca și L. Șăineanu, citează scena a III-a din actul III din *Iașii în carnaval* (de V. Alecsandri).

« Leonil: Irod! Irod!
Alecu: Păpușele romînești... tot să stai să le privești
Turcul (lui Alecu): Hei banabac! Nu-i jucam la mine caraghioz? »

Pasajul de mai sus dovedește că farsa turcească ne era familiară. Dar faptul că turcul și nu alt personaj numește jocul cu numele lui turcesc nu este un argument concludent pentru punctul de vedere susținut cu exclusivitate, deoarece turcul cunoaște jocul de păpuși sub aspectul farsei Karagöz. Dacă în loc să fie turc, balagiul ar fi fost rus, ar fi cerut poate să joace Petruška.

★

Jocul păpușilor s-a împămîntenit la noi pe la sfîrșitul veacului al XVIII-lea. A venit pe drumul comercial al Ardealului de la sașii din Transilvania. Rămîne deschisă pentru Moldova și posibilitatea unor alte căi de influență și anume a formei populare poloneze Szopka [2] sau mult mai pro-

[1] Th. Burada, *O călătorie în Dobrogea*, Iași, 1880, p. 18.

[2] Szopka (în poloneză diminutivul cuvîntului szopa, care înseamnă colibă cu acoperiș de paie-iesle). Reprezentație religioasă care avea loc în biserică în timpul Crăciunului. Cu timpul, unele scene au luat caracter tot mai lumesc, iar în secolul al XVIII-lea, Szopka iese din biserică și se răspîndește în orașe și sate, purtată de marionetiștii ambulanți. (După Charles Magnin, *Histoire des marionettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, 1862.)

Din Polonia, Szopka a pătruns prin veacul al XVII-lea în Ucraina, Bielorusia și în localită-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

babil, a formei ucrainiene Vertep. O convergență a tuturor acestor influențe este foarte posibilă. Farsa populară Karagöz, cunoscută de noi în secolul al XVIII-lea, a exercitat și ea, după cum s-a arătat, o anumită influență.

Creația teatrului nostru popular de păpuși rămîne însă o manifestare proprie poporului nostru, care s-a dezvoltat pe pămîntul țării noastre. Tipurile înfățișate caricatural, situațiile, ca și limbajul, sînt produsul simțului ascuțit de observație al poporului nostru. Gluma, hazul sînt rodul umorului popular specific, ca și savoarea vocabularului în care particularitățile lingvistice, jocurile de cuvinte, ca și neologismele, sînt un resort important în declanșarea rîsului. De la început, jocul păpușilor s-a plămădit în țările noastre în spirit laic, nu a cunoscut o formă de trecere de la religios la profan ca Szopka poloneză, de pildă.

Mediul în care s-a dezvoltat acest teatru a fost regiunea mărginașă a tîrgului care se învecinează cu satul. Acolo se așezau elementele țărănești care din pricina cruntei exploatări suferite din partea boierilor sau a mănăstirilor, părăseau satul și veneau la oraș. Pe Ion Păpușariul din cînticelul lui Alecsandri îl cheamă Tătărășanu, ceea ce indică pe locuitorul din Tătărași, cartier mărginaș al Iașului. Vestitul păpușar Ion Hangan, de la care Th. Burada auzise jocul păpușilor, era și el tîrgoveț ca și păpușarii Vasile Drăgan și Ilie Păpușarul, cunoscuți în Iași ca cei mai de seamă în vremurile de demult, după cum ne informează tot Th. Burada. Iar G. Dem. Teodorescu, care pentru prima oară publică un text al jocului de păpuși, îl culege la 1883, de la bucătarul Nae Roman și de la fostul artilerist Șerban Mușat, ambii locuitori ai unei mahalale bucureștene. Păpușarul, legat de lumea satului, își plimbă hîrzobul sau cosciugul cu păpuși la iarmaroace, iar țăranului exploatat îi place și face haz de păpușa care se sumețește și în vorbă populară pe înțelesul lui, spune cuvinte usturătoare la adresa popii, a ipistatului și a poterașului. În măsura în care manifestarea « oglindește poporul... răsfrînge credințele poporului, speranțele lui », după cum constată B. P. Hasdeu [1], devine populară, își definește acest caracter. Păpușarul în dublul lui rol de deținător și de transmițător al unui material care prin circulație, ca și prin trecerea de la o epocă la alta, suferă modificări, este un exponent al colectivității, care, după B. P. Hasdeu, « este la nivelul societății pe care o reprezintă » [2].

★

Jocul lumesc al păpușii, cu profilul satiric, cu funcție socială protestatară și caracter semirural, organizat ca spectacol, se încadrează în datinile sărbătorilor de iarnă, asociindu-se, după cum am văzut, la drama liturgică. Elementul nou din jocul de păpuși reprezintă însă un alt spirit. La atitudine în fața realităților sociale, pe care, sub formă comică, cu glume și șotii care provoacă rîsul, le dezvăluie și le critică. O astfel de manifestare nu putea să

țile din centrul Rusiei, unde a generat forma numită Vertep (sălaș). Acest nume venea de la lada pentru spectacolele de păpuși și a fost trecut și reprezentațiilor care se dădeau. Reprezentațiile se compuneau din două elemente cu totul diferite, stabilite de însăși structura lăzii. Lada teatrului Vertep se compunea dintr-o parte inferioară « pămînt » și « iad » și dintr-una superioară, la etajul căsuței. Jos se reprezentau scene scurte, hazlii, fără legătură unele cu altele, iar sus la etaj se reprezentau episoade cu caracter religios ocazional (vezi A. A. Kaiev, *Literatura rusă*, Manual pentru institutele pedagogice, 1950).

[1] B. P. Hasdeu, *Cărțile poporane ale românilor în secolul XVI*. Studiu de filologie comparată, tom. II, București, 1879, Prefața.

[2] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fie îngăduită de autorități. În istoricul făcut de Th. Burada [1] jocului de păpuși sînt menționate măsurile luate de « autoritatea comunală », împotriva păpușilor, care au fost oprite ca și Irozii « tot pe motiv că jocul lor ar fi nemoral ». Documente interesante și semnificative pentru felul în care ochiul stăpînirii privea și urmărea manifestările Vicleimului aflăm în fondul [2] comisariatelor de culoare ale orașului București. În cea de-a doua parte a veacului al XIX-lea apar antreprenorii, în marea lor majoritate dascăli de biserică, în orice caz « onorabili » ai mahalalelor care se bucură de încrederea autorităților și depun « garanțe » la comisariatele respective pentru a putea obține bilete de voie « spre a fi liberi a se preumbla cu vicleimul » în timpul sărbătorilor de iarnă. În limbajul pitoresc care este cel al timpului, ca și al « antriprinorilor » și al comisariatelor respective, se adresează, pe de o parte, cereri — pe de alta răspunsuri cu măsurile luate de oficialitate. Într-o cerere a lui Niculae Dumitru Cojocaru din mahalaua Olteni, acesta asigură autoritățile de bună purtare ca și de « costumurile cele mai moderate » (com. de albastru, anul 1857, nr. 54). Într-o adresă către comisariatul de Negru se comunică: « Prefectura poliției capitalei București, 1860 decembrie... Domnule comisar... După dispozițiile luate de prefectură, preumblările cu Vitleemul prin capitală sînt poprite cu desăvîrșire. Subscrisul vă invită, Domnule comisar, ca pe de o parte să nu tolerați asemenea întreprinderi, iar pe de alta să publicați de aceasta cu toba, în toata administrația culoarei Dvs. Spre sciința tuturor însă cei cu stele, după vechiul obicei, sînt libere, după ce mai întîi vor da cuvenitele garanțe ca și în trecut » (Com. de Negru, anul 1860, nr. 168). În toate celelalte cereri ce vor fi făcute de la această dată, se specifică: « stea semplă, fără vicleim ». În cererea de învoire « a se preumbla cu vicleimul pe străzile capitalei », adresată comisiei de Albastru de « Petrache Grigore, antriprinor din suburbia Slobozia » împreună cu încă 16 « mai jos semnați », acesta garantează că va avea, doar « instrumente clanaret și tipsii, a cînta cîntice ce ne sînt libere ». Pe verso-ul cererii aflăm însemnate condițiile comisiei polițienești. Între altele, se indică « vitleimul va fi însoțit de d-l antreprenor și cei 16 băieți, numai fără însă a avea costume insultătoare (sic) oștirii sau clerului... » (Com. de Albastru, 1864, nr. 47). Cererea lui Pandele Gheorghe Dascălu din mahalaua Oborului, adresată comisarului culorii de Negru la 11 decembrie 1865, poartă pe verso următoarea însemnare: « D. Pandele Gh. Dascălu împreună cu alți 5 băieți (urmează înșiruirea numelor respective) sînt liberi a se preumbla cu stea și vicleim pînă la 7 ianuarie, pînă la 12 noaptea, cu următoarele condiții: « Păpușele ce le va întrebuința la Vitleim nu vor putea avea haine militare sau asemănate cu vreo persoană, ci obișnuite și nici nu vor întrebuința vorbe murdare sau

[1] După Th. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, p. 33, păpușile au fost oprite prin ordinul din 25 noiembrie 1864, de autoritatea comunală, ca și Irozii « tot pe motiv că jocul lor ar fi nemoral ». Această măsură se face cunoscută prin afișare și batere din darabană, prin toate străzile orașului, iar « onorabila prefectură a poliției este invitată a esecuta în toată exactitatea această măsură ». (Acta păpușarilor și a Irozilor ce s-au oprit de a nu mai giuca giocuri nemorale în sărbătorile viitoare a nașterii Domnului Isus Cristos, nr. 156 din 1864, aflat la arhiva Primăriei din Iași.) « În urma acestui ordin, jocul păpușelor a fost oprit în Iași timp de mai mulți ani, pînă în luna decembrie 1879. După stăruință atît a lui Ioan Hangan, vestit păpușar cît și povestitorul Ion Creangă, Primăria a încuviințat din nou jocul păpușilor. Mai tîrziu s-a oprit iarăși acest joc sub aceleași motive și atunci, în iarna anului 1897, după stăruința mea, s-a învoit jocul lor după cum s-a pomenit din timpurile vechi ».

[2] Arhiv. Stat. Buc., Fondul comisiilor polițienești de culoare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

atinse de guvern, ori de vreo persoană . . . » (Com. culoare Negru, 1865, nr. 33). Grăitoare condiții care demonstrează evidentul caracter satiric protestatar al Vicleimului. Măsurile veneau să interzică fapte ce avuseseră loc. Fuseseră pronunțate vorbele « atinse de guvern ca și de vreo persoană » și arborate « costumele insultătoare oștirii sau clerului ». Continua supraveghere de către stăpînire a manifestărilor acestui spectacol a căutat să frîneze spiritul critic al păpușii, să-i tocească ascuțișul și mai cu seamă să-i întoarcă obligat privirea spre un pitoresc de tipuri sociale în care umorul se exprima sub o formă inofensivă. Modesta cerere a lui Alesandru Constantin și Oprea Oprescu din iarna anului 1869 sună și ea în mod grăitor « cu ocazia . . . vă rugăm a ne libera un bilet să fim liberi a ne preumbla în capitală cu stea cu vicleim, fără costum, numai o semplă paiață (Comisia de Negru, 1869, nr. 20) ».

Potențele satirice ale jocului păpușii, care-i permitea aparent să îndrepte fără teamă cuvintele asemenea unor săgeți, îl fac pe Vasile Alecsandri să introducă această formă dramatică populară în piesa *Iașii în carnaval* (act. III, scena 8). Piesa a « iritat pe unele înalte ipokimene », scrie autorul — « căci ea lovește în acei ce au mare interes a nu se forma la noi o opinie publică, menită de a condemna faptele lor ». Și mai departe: « Iar mai cu seamă scena păpușelor din actul III a produs scandal prin următoarele pasagiuri:

Într-a păpușelor țeară
La mulți cinstea-i chiar de ceară
Cît rușfetul se ivește
Pe loc cinstea se topește

Unii vrednici patrioți
Dar mai vrednici patri-hoți
Latră, urlă furios
Pîn-ce-apucă vre-un os

În cea țeară de păpuși
Tîlharii poartă mănuși
Și se jură pe dreptate
Că le-s mînele curate. »

Efectul versurilor asupra înaltelor ipokimene e descris cu vervă de Alecsandri: « În timp ce se recitau aceste versuri un mare personagiu indignat a ieșit din loje și Aga sub-indignat la rîndul său, a manifestat intenția de a ordona închiderea cortinei și suspendarea reprezentației . . . » [1].

Introducerea motivului de folclor « cugetarea și productul fantasiei poporului însuși » [2] în literatura cultă, se produce în mod natural și constituie, o dată cu acel filon nesecat al limbii populare, coordonatele esențiale care garantează trăinicia și originalitatea creației noastre culte.

Caracterul satiric și misiunea socială a jocului păpușii se manifestă în aceeași măsură în formele de teatru popular de marionete ale celorlalte popoare. Facem această constatare, urmărind pe o scară limitată la țările

---

[1] Vasile Alecsandri, *Teatru*, București, 1903, vol. I, p. XIV.

[2] Mihail Eminescu, *Curierul de Iași*, 1877.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vecine, acțiunea dramatică a păpușii. În Rusia, figura lui Petruşka [1], întruparea hazului sănătos popular, a glumei spontane — acel Petruşka a cărui vitalitate fabuloasă supraviețuia încercărilor oricît de grele, învingînd pe « doctor, popă, poliţai, dracul și chiar moartea », M. Gorki îl așază alături de « tipurile adînci, proeminente și desăvîrșite artistic ale eroilor în care s-au îmbinat ratio și intuitio, cugetul și sentimentul». Petruşka făcea să rîdă copios poporul cu glumele lui cam groase dar încărcate cu aluzii satirice de actualitate, pentru care « Petruscincii » nimereau adesea la închisoare.

O misiune specială și patriotică foarte importantă într-o epocă de opresiune politică și economică a avut-o teatrul popular de păpuși ceh. Spre sfîrșitul veacului al XVIII-lea și începutul veacului al XIX-lea, în Boemia păpușarii ambulanți prin spectacolele lor au întreținut vie limba cehă trădată de clasa nobililor care adoptaseră limba germană. Repertoriul teatrului ceh de marionete, al cărui erou este Kasparek, la origine numit Pimprle, cuprindea, între altele, în mod semnificativ, înfățișarea tragicului sfîrșit al celor doi eroi populari romîni, Horia și Cloșca.

★

După indicațiile lăsate de cei [2] care pentru prima oară la noi au fixat în scris textul jocului de păpuși, putem reconstitui felul în care decurgea un astfel de spectacol în cea de-a doua parte a veacului trecut.

Reprezentația avea loc în casă, unde, înainte de a începe, păpușarul se adresa asistenței cu întrebarea: « Cu perdea sau fără? Pe uliță sau pe hudiță etc. ». Apoi își așeza lada pe două scaune, se așeza la pămînt îndărătul ei și privind înăuntru printr-o crăpătură, juca păpușile pe mica scenă. O prezentare mai amănunțită a lăzii, numită în Moldova și hîrzob sau cosciug, iar în Muntenia chivot, bisericuță, ladă de Vicleim, ne-a lăsat-o Th. Burada[3]. Descrierea făcută de G. Dem. Teodorescu cuprinde mai puține amănunte, specifică însă, după cum am văzut, că decorul înfățișează grădina palatului lui Irod. Aceeași specificare o face și Dim. Ollănescu [4], fiind vorba de Vicleimul muntenesc.

[1] Teatrul Petruşka este un teatru popular de păpuşi care se mînuieşte direct (păpuşile sînt jucate pe degete). Existenţa acestui fel de spectacol se consemnează încă din veacul al XI-lea. Fresca din Catedrala sf. Sofia din Kiev, datînd din acest secol, reprezintă, între altele, şi ridicarea cortinei unui teatru de păpuşi. Călătorul originar din Lipsca, Adam Olearius, care a vizitat Rusia în secolul al XVII-lea, a lăsat în memoriile sale, cuprinse în *Offt begehrte Beschreibung des newen Orientalischen Reise, 1674*, o descriere a spectacolului de saltimbanci pe care l-a văzut lîngă Moscova; ursarii au cu ei astfel de saltimbanci care, între altele, pot să reprezinte imediat orice glumă cu ajutorul păpuşii. Pentru aceasta, ei îşi leagă de jur-împrejurul corpului un cearşaf, îi ridică partea liberă în sus şi-şi potrivesc deasupra capului, cu ajutorul unui cerc, ceva în felul unei scene, cu care umbla pe străzi şi dau pe ea diferite reprezentaţii cu păpuşi. (După A. A. Kaiev, *Cursul de literatură rusă*, 1950 şi după *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. II, p. 1339).

[2] G. Dem. Teodorescu, Dim. Ollănescu, Th. Burada.

[3] Th. Burada, *op. cit.*, vol. I, p. 33. « O cutie mare de scînduri numită lada păpuşelor sau hîrzob, avînd de la 80 pînă la 90 cm lungime, pînă la 50 cm lăţimea şi aproape 50 cm înălţimea. Acea ladă e îmbrăcată atît pe dinafară cît şi pe dinăuntru cu hîrtie colorată. Interiorul ei pe jos e îmbrăcat cu piele de iepure. Partea din faţă a lăzii are două geamuri mari de sticlă, între geamuri se află o deschizătură pe unde păpuşele vorbesc către spectatori. Înăuntrul lăzii ard două lumînări. De la baza lăzii spînzură o perdea de pînză colorată ».

[4] Dim. Ollănescu, *op. cit.*, p. 25: « Acest chivot înalt de un metru şi lung de un metru şi jumătate are înfăţişarea unei biserici făcută din speteze de scînduri lipite cu hîrtie, unsă cu untdelemn ca să fie străvezie şi împodobită cu zugrăveli arătînd deosebite vederi din Bethleem şi anume grădina palatului lui Irod şi parte din piaţa oraşului. În fund se văd case, iar în grădina palatului stă Irod pe tron înconjurat de ostaşi. Chivotul se luminează cu capete de lumînări de stearină puse în tuburi de tinichea. Păpuşile joacă trase pe sfori pe deasupra de păpuşar ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Păpușile-actori sînt « făcute de lemn », ne spune Th. Burada — și « îmbrăcate cu petici ». Felul în care sînt cioplite este desigur rudimentar. Chipul are gura întinsă, care sugerează un mare hohot interior, ochii indicați cu două pete mari, iar obrajii violent vopsiți cu roșu. Pe o suprafață mică, păpușa concentrează în trăsături groase, exagerate caricatural, o mască de un comic dus pînă la grotesc al cărei efect pentru spectator trebuie să fie stîrnirea hazului. Îmbrăcămintea improvizată din petice viu colorate sugerează prin anumite trăsături caracteristice calitatea socială a fiecărui personaj. Textul cules de Th. Burada prezintă 17 personaje [1], pe care istoriograful le înscrie în ordinea apariției lor pe scenă. Jocul era întotdeauna însoțit de un lăutar cu scripca, care cînta melodia fiecărei păpuși în parte: cîntecul ciobanului, cel al ursarului, al lui Vasilache, al cazacului, al turcului etc.

Jocul păpușilor, după textul cules de Th. Burada, începe cu un cioban cu oaia și se încheie în mod surprinzător . . . cu Napoleon Bonaparte. Spectacolul prezintă o însăilare de scene care nu urmăresc o intrigă, nu dezvoltă o acțiune și nu au un conflict — ci se succed în mod întîmplător, în ordinea în care se perindă de pildă, numerele într-un spectacol de revistă. Scenele naive și mai cu seamă inofensive, ca să nu supere cumva stăpînirea înfățișează: petrecerile nepermise ale lui Vasilache cu Ilenuța și fata Ciubăroaiei; scandalul cu bătaie iscată de Gaciță, nevasta geloasă a lui Vasilache, bătaie cu efect comic simplu imediat, care amintește de nelipsitele încăierări și bastonade în care Pulcinella ca și Polichinelle excelau; tăierea capului turcului Hasan de către cazac, ecou al războaielor ruso-turce și al înfrîngerilor suferite de turci; îngroparea turcului de către dascăl, scenă în care apare trăsătura populară anticlericală, care în celelalte variante se va afirma cu din ce în ce mai multă tărie. Apoi un șoarec care cîntă acompaniat de lăutar un cîntecel naiv, după care vine mîța și-l mănîncă. La sfîrșit, lăutarul intonează « marșul lui Napoleon » și apare împăratul, din al cărui cuplet care se încheie cu *jocul de cuvinte*

« Nu mă duceți departe
Căci eu vă sînt Bună-parte »,

reiese simpatia cu care-l privea poporul, a cărui mentalitate îl asocia la ideile înaintate ale revoluției franceze.

Varianta din Muntenia a Vicleimului, cules de Gh. Dem. Theodorescu, prezintă o mai mare varietate de tipuri, un umor mai incisiv, mai îndrăzneț, iar vocabularul, bogat în tot felul de particularități lingvistice, oferă un element comic mai alimentat. Toate aceste calități o apropie în măsură mai mare de caracterizarea pe care B. P. Hasdeu o formulase: « Vicleemul, forma primordială a teatrului, în care păpușile reprezintă într-un mod grossier, foarte apropiat de maniera lui Aristofan, drama și mai ales comedia vieții umane » [2].

Tipurile sociale ale variantei muntenești sînt luate din lumea de la marginea orașului: un iaurgiu, un bragagiu, un oltean, popa cu dascălul,

[1] 1) Un cioban, 2) o oaie, 3) un țigan cu dairaua și cu un urs, 4) Vasilache țiganul, 5) fata Ilenuța, 6) fata Ciubăroaiei, 7) Gaciță, femeia lui Vasilache, 8) un cioclu, 9) un turc, 10) un cazac, 11) un dascăl de la biserică, 12) jupînul Leiba Badragan, 13) un drac, 14) un calic, 15) un șoarec, 16) o mîță, 17) Napoleon Bonaparte.

[2] *Basme, orații, păcăliturî și ghicitori* adunate de I. C. Fundescu cu o introducere de B. P. Hasdeu, București, 1870.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

groparul, paiaţa, vînătorul Ghindă cel lăudăros, moşul Ionică stăpînul cuprinsului, cucoana Mariţa, rusul, turcul, evreul, fata lui moş Ionică ş.a.

Un element comic important, un mecanism principal în acţiunea de provocare a rîsului îl oferă vocabularul. O limbă pestriţă în care idiotismele, neologismele, particularităţile dialectale abundă, colorează şi caracterizează personajele.

Comicul oferit de limbaj rămîne la suprafaţă atunci cînd defineşte numai apartenenţa naţională sau regională a personajului. Introducerea neologismelor, alternanţa dintre o sonoritate exotică şi cea autohtonă, ca şi stîlcirea cuvintelor prin pronunţarea lor greşită, cu un accent străin, produc desigur un efect comic. Acest comic însă nu dezvăluie nimic din structura intimă a personajului, din caracterul lui, şi nu dă posibilitatea manifestării unei atitudini, a unei reacţii populare. Atunci cînd bragagiul îl salută pe iaurgiu cu cuvintele: « Sabalaerosîn ciapkîn arza . . . la olu cu varza . . . » este evident că avem de-a face cu un turc. Cînd Pasmaski se adresează cucoanei Mariţa cu: « Zdrasti bolgogros Mariţa /care-a ţinut uliţa/ starski pazarova », vorbeşte un rus. Iaurgiul spune: « unde ţi-e tetele /să-mi dai puşchetele/ să-împuşc vrebetele », şi-şi declină calitatea lui de oltean. Dar atunci cînd cucoana Mariţa sclifosindu-se preţios, se adresează Paiaţei şi-i spune din vîrful buzelor: « Bon sor musiu Paiasă » sau « Mersi de adio musiu Paiasă », reiese că cucoana Mariţa, asemenea celor din clasa ei socială, imită o modă care era cea a clasei suprapuse. Paiaţa care reprezintă bunul simţ popular şi exprimă atitudinea ironică faţă de ifosele ei prosteşti, ca şi faţă de modă, îi răspunde, imitînd-o: « Bujor madaramo, bu sor ».

În afară de acest mod comic de înfăţişare a personajelor prin pitorescul limbajului, mica « comedie a vieţii umane » prezintă şi alte posibilităţi de investigaţie în caracterul şi psihologia diferitelor personaje, din care umorul nu lipseşte. Înfăţişarea vînătorului Ghindă, un fel de Miles gloriosus, ca şi atitudinea Paiaţei faţă de lăudăroşenia acestuia, se desprinde din dialogul vînătorului Ghindă — Paiaţa: Ghindă (se prezintă mîndru) « Eu sînt Ghindă vînătorul . . . ». Paiaţa îi răspunde în batjocură: « Care-mpuşcă cu mosorul ». — Vînătorul: « care-mpuşcă căpriorul ». Paiaţa răspunde sceptic: « Pînă-mpuşcă-i duce dorul ». Vînătorul Ghindă declară emfatic: « Eu sînt Ghindă sergentul . . . omor . . . ». Este oprit însă de replica Paiaţei, care completează: « . . .mămăliga cu pieptul /şi cu mustăţile i-adun bucăţile ». Sau savurosul dialog dintre cucoana Mariţa, care întîmpină neajunsuri sentimentale din partea lui Pasmaski şi contrariată, se adresează Paiaţei: « Vezi musiu Paiasă/ vezi ce păţii eu? ». Şi Paiaţa îi răspunse cu maliţioasă înţelepciune: « aşa pat toamna cocoanele cînd se cojesc nucile ».

O situaţie din care se vede ecoul evenimentelor politice, aşa cum s-au reflectat ele în producţia populară, este — ca şi în varianta moldovenească — tăierea capului turcului de către rus. Paiaţa care exprimă părerea poporului, dă următorul răspuns rusului uimit de grabnica moarte a turcului: « aşa sînt turcii boierule, mor numai de frica muscalului ». Scena tăierii capului turcului de către rus exprimă viziunea politică a poporului, făurită în urma războaielor ruso-turce. Imaginea decapitării turcului apare ca o întruchipare a dorinţei poporului, în aspiraţia sa către independenţă, de distrugere a puterii otomane. O altă trăsătură de o rezonanţă profundă, care afirmă cu insistenţă o atitudine a poporului, apare în scena dintre popă şi dascăl,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

chemat să-l îngroape pe turc. Sînt demascate beţia, cupiditatea, ca şi lipsa de credinţă a acestor « cuvioşi », care îndrugă în loc de rugăciuni o păsărească caraghioasă la antipodul celor sfinte. Popa (cîntînd): « Dooooaaaamneee Iiisuuuseee Criiistoooaaaseee ». Dascălul răspunde ţinînd isonul: « . . .oooo-aaaaseeee ». Popa: « Curăţă-i gura de oooaaaseee ». Dascălul: « Oooaaaseee ». Popa: « Am isprăvit măi dascăle /ia caută-l tu pînă la piele/ nu-i da de niscai mahmudele/ să bem pelinaş pe ele ». La care dascălul, după ce a căutat şi n-a găsit nimic, răspunde cu cinism: « Am băgat mîna pînă-n cot / Şi n-am găsit nici un ort / Să-l dăm dracului de mort ». Această atitudine de demascare a viciilor şi a tarelor clerului se întîlneşte şi în alte manifestări de folclor şi anume în balada haiducească.

Într-o variantă [1] a jocului de păpuşi mult mai recentă, culeasă în 1932 la Tg. Jiu sub numele de *Vicleiul din Tîrgu-Jiu*, trăsătura anticlericală se manifestă într-o formă în care satira e mai incisivă, mai pregnantă. În aceeaşi împrejurare pomenită şi în celelalte variante, uciderea turcului de către rus, este chemat « popa mort de beat », cu « potcapul de şapte coţi sărit din cap ». Slujirea mortului se face în aceeaşi grabă şi cu aceleaşi prohoduri improvizate cinic, iar leit-motivul popii după fiecare asemenea cîntare revine invariabil şi caracteristic: « Banii taică ! ».

În această ultimă variantă se poate urmări o adaptare a textului la o seamă de realităţi orăşeneşti, ale unei alte epoci, exprimate într-un alt vocabular. Materialul muzical prezintă şi el un aspect similar; un fel de potpuriu în care intră romanţa alături de colindă şi de cîntecul ostăşesc. Să luăm, de pildă, textul debitat cu dezinvoltură de turc căruia şi aici, ca şi în vechile variante, i se va tăia capul de către rus. Remarcăm deci că se menţine aceeaşi viziune politică a poporului care vede în rus un învingător în lupta contra turcului. Turcul: « . . . D-apoi în străinătate la noi în Turcia trebuie să te îmbraci englezeşte şi să tanghezi un argentin pentru a fura colierul femeii cu care dansezi şi încă să vorbeşti frumos, ca să poţi plasa maşini de îngăurit macaroane sau să fii subsecretar de stat . . . ». Sub o aparentă incoerenţă verbală, apare totuşi imaginea unei anumite societăţi a timpului din lumea capitalistă, cu moravurile şi etica specifică, în care comportamentul pentru a putea deţine o înaltă demnitate în stat este cel indicat de păpuşa-turc.

Iată deci cum textul teatrului popular de păpuşi devine un document social al timpului, cu toate interdicţiile şi derogările impuse.

Despre manifestările literaturii « poporane », B. P. Hasdeu scria acum mai bine de trei sferturi de veac: « Sub raportul istoric, ca oglindă socială, ele posedă o nespusă valoare », şi marele filolog adăuga: « Nu mai puţin sub raportul linguistic ca unele ce cugetă şi vorbesc într-o chestiune dată, întocmai ca poporul » [2].

În procesul ce are loc în acest joc, omul s-a ascuns îndărătul păpuşii căreia i-a transmis, o dată cu mişcarea, cuvîntul care lui îi era interzis. În jocul ei, păpuşa a mimat caricaturizînd societatea din imediata apropiere şi a lăsat o imagine în care naivul se îmbină cu un comic simplu, sănătos şi în care protestul şi-a făcut loc în ciuda opreliştilor.

---

[1] C. Brăiloiu şi H. H. Stahl, *Vicleiul din Tîrgul-Jiu*. Extras din *Revista de sociologie românească*, 1936.

[2] B. P. Hasdeu, *Cărţile poporane ale românilor în secolul XVI*, Studiu de filologie comparată, tom. II, Bucureşti, 1879, Prefaţa.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

НАРОДНЫЙ КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТР В XIX В.

РЕЗЮМЕ

Распространение народного кукольного театра относится к периоду, когда в Дунайских княжествах завершался переход от феодального строя к капиталистическому. С этим переходным периодом, породившим ряд явлений, связано формирование светского кукольного театра. Одним из явлений, способствовавших освобождению и утверждению реалистического кукольного спектакля, было ослабление власти церкви. Эта форма народной драмы проявлялась в ряде обычаев и обрядов, относящихся к зимним праздникам, а также связана с драмой избиения младенцев Иродом. Родовые названия ее — Виклеим, Вифлаим, Виклэи (искаженное название города Bethlem) — результат сочетания светского театрального представления с религиозным. Новый светский элемент, прочно связанный с религиозным (эту связь объясняют традиции), и поощряемый властями, не стоит в стороне от социальной действительности и критикует ее в комико-сатирической форме. Основной мотив, которому отводится главное место в представлении — это протест, социальная сатира, выраженная карикатурно, комически. Что касается вопроса происхождения народного кукольного театра, то из-за отсутствия документов, подтверждающих существование этой формы народной драмы в Дунайских княжествах до XIX в., можно сделать следующие определенные выводы. Кукольный театр появился в Румынии к концу XVIII в. Его образование — следствие целого ряда факторов: таких, как влияние трансильванских саксов; в Молдавии, возможно, некоторую роль сыграла польская шопка, а еще большую — украинский вертеп. Такое же значение имеют турецкие фарсы карагез, принесенные фанариотами и известные в Румынии в XVIII в. Но все же кукольный театр — продукт народного творчества; он проникнут характерным для народа чувством юмора и реализма. Окружающей средой, в которой развивается и растет театр, были полудеревенские окраины городка. Драматической формой представления являлось чередование сцен, лишенных развернутых интриг, развитого действия и назревшего конфликта. Но народные спектакли были полны социальной сатиры и протеста против общественного порядка. Это вызывает недовольство правящих кругов, которые прибегают к различного рода запретам и ограничениям. Постоянное наблюдение властей за «крамольным» кукольным театром притупило остроту его сатирических представлений и заставило обратиться к красочным типам, в которых юмор проявляется в безобидной форме. В этой игре, развертывающейся в комическом плане, человек скрывается за куклой, которой он передал вместе с движением и запретное слово.

LE THÉÂTRE POPULAIRE DE POUPÉES AU XIX^e SIÈCLE

RÉSUMÉ

L'époque à laquelle le théâtre populaire de poupées commence à se cristalliser est celle de la transition du régime féodal aux premières manifestations de l'économie capitaliste dans les pays roumains. Sur ce processus qui engendrait tout un ensemble de phénomènes sociaux, vint se greffer le jeu profane de poupées. L'un de ces phénomènes, qui permit le libre développement du théâtre réaliste de poupées, fut l'affaiblissement du pouvoir ecclésiastique. Les manifestations de cette forme d'art populaire empruntent les coutumes propres aux fêtes d'hiver, associées au drame liturgique des « Irozi » (du roi Hérode). Leur nom générique de « Vicleïm », « Viflaïm » ou « Vicleï » (déformations du nom de Bethléem) s'explique par l'association du spectacle profane et du spectacle religieux.

Le nouvel élément, laïque, nécessairement associé à l'élément religieux — cultivé par tradition et encouragé par les maîtres du pays — prend attitude à l'égard des réalités sociales de l'époque, qu'il critique sous des formes comiques et satiriques. Ce qui confère le caractère essentiel au spectacle, est la protestation, la satire sociale exprimée de façon

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

comiquement caricaturale. Quant à l'origine du théâtre populaire de poupées, l'absence complète de documents attestant l'existence, chez les Roumains, de cette forme de drame populaire antérieurement au XIX^e siècle, autorise certaines conclusions. Le théâtre de poupées fut introduit dans les pays roumains vers la fin du XVIII^e siècle, et l'on trouve, à son origine, un ensemble d'influences convergentes, exercées par les « Saxons » de Transylvanie et, en Moldavie, par la *Szopka* polonaise ou, plus probablement, par le Vertop ukrainien. La farce turque du *Karagöz*, signalée au XVIII^e siècle et importée par les hospodars phanariotes, a également exercé son influence. Le théâtre de poupées s'est néanmoins développé sur le territoire roumain et porte l'empreinte de l'humour et du sens du réel propres au peuple. Il s'est développé dans le milieu et l'ambiance semi-rurale des faubourgs. La forme dramatique du spectacle est une suite de scènes sans intrigue proprement dite, sans action suivie, ni conflit. L'essence de satire sociale protestataire de ces spectacles à l'égard du régime en vigueur, suscita la réprobation des pouvoirs publics, manifestée par toute sorte d'interdictions. La surveillance continuelle qu'exerçaient les autorités sur le jeu « subversif » des poupées, finit par émousser le fil de sa satire et par l'obliger à tourner ses regards vers le pittoresque des types, où l'humour pouvait s'exprimer sous une forme inoffensive. Dans le processus que subit ce théâtre et qui se manifeste sur le plan du comique, l'homme se dissimule derrière la poupée, à laquelle, en même temps que le geste, il confère la parole dont l'usage lui était interdit à lui-même.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ROLUL LUI GAVRIL MUSICESCU ÎN DEZVOLTAREA ARTEI CORALE ROMÎNEŞTI

de FERNANDA FONI

În evoluţia culturii muzicale romînești momentul de trecere de la practica omofoniei la aceea a muzicii armonice corale este de o mare importanţă, deoarece raporturile dinamice ale armoniei, corespunzînd sensibilităţii firești a omului, au slujit tendinţelor de libertate în exprimarea sentimentelor, rupînd astfel, în mod treptat, arta muzicală de convenţionalismul tradiţiei religioase. Acest progres în muzica corală romînească a fost înlesnit, în Principate, prin asimilarea cîntării armonice, la impulsul și exemplul muzicii ruse, asimilare ce se intensifică în veacul al XIX-lea. Faţă de omofonia vechiului octoih bizantin, singura cunoscută în practica religioasă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea, alcătuirea corurilor în care se cînta noul repertoriu după « metodul rossienesc » prilejuiește dezvoltarea creaţiei noastre muzicale, deschizînd totodată calea spre înţelegerea muzicii armonice occidentale clasice și moderne.

La începuturile acestea înnoitoare ale creaţiei și mișcării noastre corale stă puternica personalitate a lui Gavril Musicescu care prin bogata sa activitate este pe bună dreptate socotit unul din ctitorii culturii muzicale romînești. Momentul crucial pe care-l reprezintă contribuţia marelui muzician al veacului trecut este caracterizat de faptul că el a arătat drumul de folosire a cîntului popular ţărănesc în arta cultă, punînd astfel bazele școlii noastre muzicale naţionale. Aportul său este simţitor în primul rînd în legătură cu procesul de integrare a cîntării armonice în repertoriul romînesc al vremii.

Debutînd ca profesor la seminarul din Ismail [1], Musicescu s-a preocupat de la începutul activităţii sale de latura organizării corale. Experienţa dobîndită prin îndelungata sa practică, de mic copil, în ansamblul preotului Simeon Vigurzinschi, apoi la seminarul din Huși, și în urmă, în perioada studiilor sale la Iași, în Corul metropolitan și în acel al Teatrului de la Copou, i-a dezvăluit, o dată cu frumuseţea, și importanţa educativă a ansamblului vocal. De aceea el a pornit cu adevărată pasiune la înjghebarea corului epis-

[1] Arh. St. Buc., fond M.I.P., dos. 457/1866, p. 263—265 și dos. 460/1866, p. 52 și 53. Numit la catedra de muzică vocală la 24 sept. 1866.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

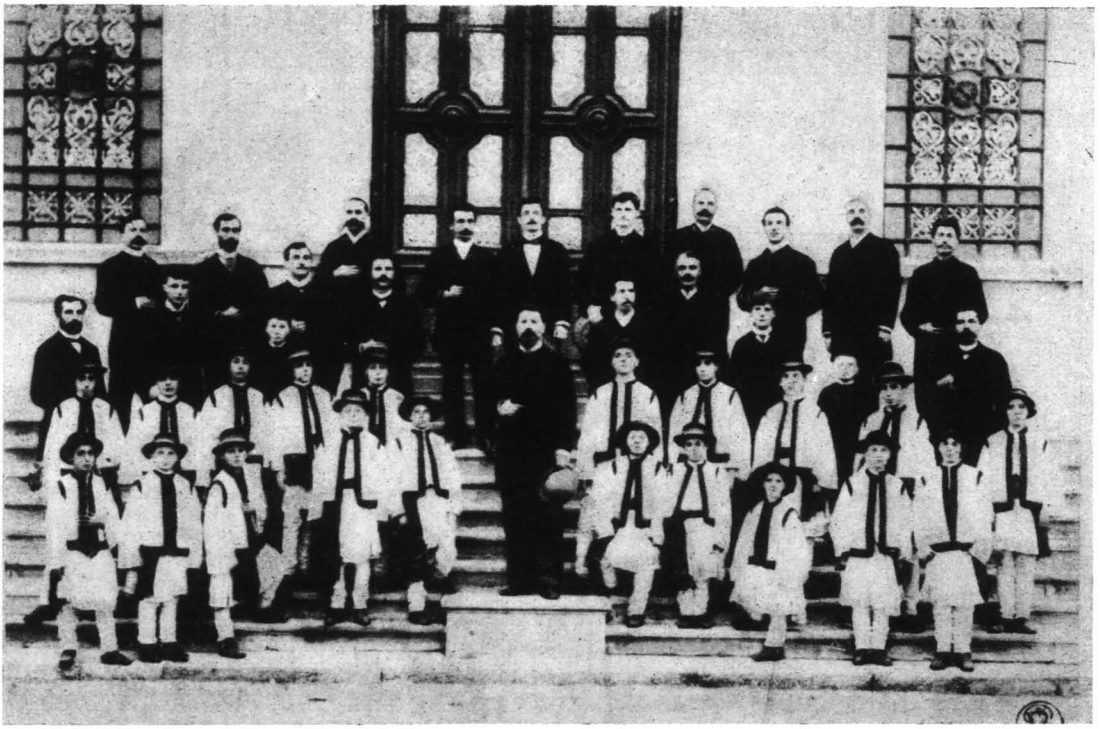


Fig. 1. — Gavril Musicescu și Corul metropolitan din Iași (nov. 1891)

copal din Ismail, a cărui înființare reprezintă un succes, căci nenumărate piedici se interpuneau acestor inițiative. De pildă, cîntarea armonică își găsise un înverșunat dușman în mitropolitul Melitie care încercă să împiedice progresele ei interzicînd corurile în biserici.

Cu prima grupare ce i s-a încredințat, Musicescu a reușit să organizeze o formație valoroasă care în scurt timp a devenit fala orașului său natal. Alcătuind repertoriul ansamblului, tînărul dirijor a pus la baza sa muzica armonică rusă, ceea ce se datora în primul rînd faptului — după cum explica el — că: « Muzica armonică românească se găsește încă în fașă, repertoriul ei așa-i de neînsemnat încît am putea zice că el de acum înainte se va forma » [1]. Cîștigînd gustul publicului, ale cărui cerințe se îndreptau tot mai mult către această creație, asimilarea celor mai avansate lucrări ale genului apare cu totul firească. Cu 14 ani mai tîrziu, analizînd și dezbătînd prin presă unele probleme legate de evoluția muzicii noastre bisericești, Musicescu a avut prilejul să arate criteriile— foarte bine întemeiate și care dezvăluie concepțiile sale științifice călăuzitoare — care l-au determinat să aleagă acest drum. Dat fiind că muzica rusă avea la bază funcționalismul tonal tipic celei clasice și moderne — răspunzînd dorințelor și înțelegerii publicului — el socotea că numai însușirea acesteia putea înlesni un progres pînă la formarea unei creații similare românești. Musicescu exprima cu claritate faptul că linia urmată de compozitorii ruși... « nu e nici mai mult, nici mai puțin decît majorul și minorul modern ». Creația lor... « nu conține nici o caracteristică proprie, fie caracterului cîntărilor bisericești vechi, fie caracterului național laic— sublinia el —. E, în toată puterea cuvîntului, muzica modernă, ... caracteri-

[1] Gavril Musicescu, *Studiu asupra corurilor bisericești*, în *Arta*, Iași, II, 1884, nr. 5, 1 dec., p. 35.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

zînd conținutul textului și conformîndu-se situațiunei pentru care este scrisă, . . . deci, cred că cel puțin pînă la formarea stilului propriu bisericii romîne, direcțiunea de care trebuie să se ție compozitorii muzicii bisericești armonice pentru biserica romînă, este stilul admis de biserica rusă » . . .[1].

La alcătuirea acestui repertoriu Musicescu a adus o importantă contribuție pe de o parte prin armonizarea muzicii bisericești, iar pe de altă parte prin creația sa proprie [2], folosind drept model realizările compozitorilor ruși în acest domeniu. Lucrările sale s-au bucurat de o caldă apreciere, fiind recomandate conducătorilor de coruri de pe la mănăstirile și bisericile din toată țara, dovedind prin aceasta necesitatea muzicii armonice în acea perioadă.

Dorind să-și completeze cunoștințele și să-și perfecționeze meșteșugul, Gavril Musicescu și-a întrerupt activitatea sa la Ismail plecînd la Petersburg. Perioada petrecută aci [3] a avut o influență hotărîtoare asupra orientării și formației muzicianului romîn, înlesnindu-i lărgirea orizontului său artistic ca și adîncirea drumului pe care pornise. Spre deosebire de compozitorii care, specializîndu-se în occident, s-au format în disciplina muzicii instrumentale, Musicescu — singurul dintre contemporanii săi care a studiat în Rusia, — s-a dedicat artei vocale. Faptul că și-a desăvîrșit educația în mediul culturii muzicale ruse, corală prin excelență, a contribuit desigur în bună măsură la alegerea sa. Faima acestei creații trecuse în acea vreme hotarele țării, iar corul Curții de la Petersburg era considerat unic în toată Europa. La Capela imperială el a cunoscut, pe lîngă lucrările compozitorilor mai vechi ca Bortneanski sau Berezovski și pe acelea ale lui Lomakin (pe care le-a introdus în repertoriul bisericesc cînd s-a reîntors). Este important de amintit că Lomakin este profesorul și conducătorul de cor, care împreună cu Balakirev, a înființat « Scoala liberă de muzică », prin care au căutat să răspîndească arta sunetelor în marile mase populare. Încercările de mai tîrziu ale lui Musicescu mărturisesc că el a urmărit să împlinească aceleași aspirații în țara noastră. Întreaga viață muzicală a Petersburgului dinamizată de polemicile lui V. V. Stasov și C. Kui, teoreticienii progresiști ai vremii, ca și de ideile înaintate ce se aflau la temelia creației puternicului mănunchi al « celor cinci », a constituit cadrul în care el s-a maturizat. În acei ani s-a întregit personalitatea artistică a lui Gavril Musicescu, s-au fundamentat concepțiile sale și orientarea sa către cîntecul popular țărănesc, toate acestea avînd importante repercusiuni în realizările sale ulterioare, care au însemnat tot atîtea valoroase aporturi pe drumul dezvoltării artei corale romînești.

Astfel, întors de la Petersburg, obiectivele urmărite de Musicescu țintesc înspre lărgirea profilului corurilor bisericești, a desprinderii lor de ritualul eclesiastic și în special înspre pătrunderea din ce în ce mai intensă a cîntecului popular în repertoriul lor. Acțiunea sa corespunde curentului progresist generat sub influența creatoare a revoluției din 1848, care s-a manifestat în toate ramurile culturii și artei romînești, împotriva tendințelor cosmopolite ale epocii. Gavril Musicescu se numără printre personalitățile

---

[1] Gavril Musicescu, *Studiu asupra corurilor bisericești*, în *Arta*, Iași, II, 1884, nr. 8, 15 ian., p. 58—59.

[2] La 1869 apar primele sale compoziții de muzică bisericească: « Serviciul liturghiei Sf. Ioan Hrisostom », iar la 1870 « Liturghia la serviciul arhieresc » și « Rînduiala cununiei ».

[3] La Petersburg a fost primit corist la Capela imperială în anul 1870, unde s-a evidențiat curînd și a fost introdus astfel și la Conservator. În cei doi ani cît a funcționat ca bursier al Corului imperial a căpătat și o bursă de studii, absolvind și Conservatorul.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — Iosif Hunke, profesor de armonie şi contrapunct la Conservatorul din Petersburg. Profesorul şi susţinătorul lui G. Musicescu

înaintate ale vremii care au luptat pentru o cultură şi artă naţională, sezisînd, aşa cum arăta M. Kogălniceanu, — în *Introducţie* la revista *Dacia literară* — că « dorul imitaţiei s-a făcut la noi o manie primejdioasă », care . . . « omoară duhul naţional ».

Izbînzile repurtate în acest sens de către muzicianul veacului trecut se pot urmări de aci înainte în cadrul activităţii sale ca diriginte al Corului metropolitan din Iaşi. Numit în anul 1876 [1], a primit totodată şi însărcinarea de « dirijor al corurilor bisericeşti din Iaşi », atribuţie în care a depus toate eforturile pentru ridicarea mişcării corale moldovene. Spirit organizat şi ştiinţific, el a întreprins o sistematică analiză a situaţiei corurilor existente la Iaşi încă înainte de a primi această funcţie. A aflat astfel o totală decădere, atît din punct de vedere al interpretării — căci noţiunea de cor se confundase cu adevărate « ţipete de oameni sălbatici » [2] — cît şi din punct de vedere

[1] Arh. St. Buc., Fond M.I.P., dos. 3169/1876. Numit şef al Corului metropolitan din Iaşi la 15 ian. 1876.

[2] Paul Mihail, *Viaţa şi opera lui Gavril Musicescu oglindită în scrisorile anilor 1871—1899*, în *Studii muzicologice*, nr. 2, 1956. Scrisoare către episcopul Melhisedek din 17 aug. 1874, p. 107.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

al repertoriului coral — care fiind « corectat » de dirijor era cu totul denaturat. Plin de indignare sublinia el această inconștientă îndrăzneală: « Acum puteți pentru o clipă să vă închipuiți, compozițiile renumitului și recunoscutului de toată Europa și America Bortneanski, ca greșit scrise și totodată corectate de bețivul Vestalie, necunoscător absolut nimic în muzică!? Vai, vouă clasicilor pe ce mîini ați încăput » [1].

Conștient de greutățile ce-i stăteau în cale el a alcătuit înainte de toate un « proiect pentru îmbunătățirea corurilor bisericești din Iași, întreținute de stat ». Acest document ne dezvăluie bazele organizatorice concepute în vederea ridicării mișcării corale al cărei animator a fost Gavril Musicescu.

Prima problemă ridicată în proiect a fost aceea a unificării celor trei coruri existente în Iași[2]. Musicescu își concretiza astfel concepția sa referitoare la necesitatea unei formații ample, a cărei ultilitate să se poată extinde cu ușurință și în afara bisericii, pentru diferite festivități. El a subliniat că în acest fel se putea forma un ansamblu mare cuprinzînd 14 soprani, 14 alți, 8 tenori și 8 basi, fapt care ar fi înlesnit pregătirea egală a interpreților, iar « pentru cazul excepțional, de serbări naționale, etc. vor cînta împreună formînd un cor majestuos și bine instruit » [3]. Musicescu a preconizat astfel condițiile de alcătuire a unui repertoriu similar, care să conducă la o educație muzicală unitară. O altă chestiune plină de semnificație a elucidat el cu același prilej: « cine răspunde de acest cor? » Susținînd că el nu trebuie să fie sub dependența mitropoliei « căci practica trecutului dovedește îndestul cît de nefolositor ar fi aceasta », și nici sub tutela Conservatorului care utilizîndu-l pentru propriile sale necesități l-ar « abate de la adevărata sa cale », Musicescu pleda de fapt pentru independența formației artistice. Convins însă că forurile conducătoare ar accepta cu greu această schimbare, el indica diplomatic soluția susținînd că « mult mai rezonabil ar fi ca Corul să rămîie ca o instituție aparte avînd asupră-i oarecare autoritate rezervată atît Mitropolia, cît și Direcția Conservatorului » [4]. Scopul pe care îl urmărea în fond prin această formulare era să-și asigure condițiile pentru a despărți corul de biserică, pentru a-i da o viață mai bogată, un orizont mai larg.

Seriozitatea și priceperea cu care a pornit tînărul diriginte la organizarea ansamblului se conturează cu pregnanță și din felul în care a înțeles el atribuțiile dirijorului. Acestuia — considera el — îi revenea atît munca de pregătire a membrilor în vederea unei interpretări de înalt nivel artistic, cît și munca de creație pentru alcătuirea repertoriului. Însușindu-și pe deplin aceste îndatoriri și restructurînd pe aceste baze Corul mitropoliei din Iași, de-a lungul anilor în care s-a aflat la conducerea lui, Musicescu a reușit să facă faima ansamblului, pe care se grăbeau să-l asculte toți cei ce pășeau pentru prima oară în capitala Moldovei. Amintirile glăsuiesc astfel despre această memorabilă perioadă: « Duminicile și sărbătorile, Mitropolia era ticsită de lume, nu numai de creștini dar și de străinii care veneau în număr mare ca să audă fermecătorul cor a lui Musicescu » [5].

Munca de zi de zi pentru împlinirea năzuințelor sale, a început într-o ... « clădire de piatră zidită în vremuri destul de îndepărtate ... »

---

[1] Paul Mihail, *loc. cit.*

[2] Corul metropolitan, Corul bisericii sf. Lazăr și Corul bisericii Nicorița.

[3] Arh. St. Buc., fond M.I.P., dos. 3169/1876. Adresa lui Gavril Musicescu către Ministerul instrucțiunii publice.

[4] Arh. St. Buc., fond M.I.P., dos. nr. 3169/1876.

[5] Ioan Dafin, *Figuri ieșene*, vol. I, seria a III-a, p. 54—57, *Gavril Musicescu.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aflată în curtea din spatele mitropoliei, în încăperile care odinioară au fost... « depozitarele căleștilor, nădișăncelor, grajdului armăsarilor albi și a întregului tacîm, care slujeau prea sfinților chiriarhi în călătoriile lor eparhiale,... pe urcușul a cinci trepte dărăpănate, trecînd printr-un paravan, învechit de vremuri, se intra, odată, într-un fel de camară nepodită, cu ferestruici ferecate în gratii » [1]. Această încăpere scundă a servit de sală de repetiții, devenind lăcașul de plămădire a artei corale moldovene.

Strădaniile dăruitului conducător s-au îndreptat în primul rînd în sensul reorganizării corului pentru a alcătui un ansamblu unitar, omogen, pentru a ajunge la un perfect echilibru al vocilor. Prin priceperea și rafinamentul său artistic, Musicescu a ajuns în scurt timp la împlinirea acestor idealuri. Deosebitele calități pe care le-a căpătat formația ieșeană au contribuit la reputația de care începe a se bucura în întreaga țară. În dobîndirea succeselor menționate a avut un rol direct metoda de lucru a instructorului ansamblului. Ea ne este relevată în unele prețioase amănunte, grăitoare în ce privește exigența și însușirile sale de maestru al artei dirijorale: « Idealul lui Musicescu era ca fiecare bucată să fie știută așa de bine încît să se poată cînta pe derost... Ținea nemăsurat de mult la tact și la nuanțe; era în stare să te întoarcă de zece ori înapoi dacă nu ieșea pianisimul așa cum dorea el, sau dacă crescendo-ul ori descrescendo-ul nu se făcea pe nesimțite așa cum înțelegea el că-și au rost în cuprinsul bucății » [2]. Iată imaginea vie a disciplinei de muncă imprimată de energicul mînuitor al baghetei. Dar iată și atributele talentului înnăscut: « Musicescu conducea corul mai mult cu ochii și cu expresia feții,... Ochii lui însă, în care toți trebuiau să privească negreșit, aveau în ei farmecul disciplinei și al unității de execuție, iar încruntarea sprîncenelor ori încrețiturile și destinderea feței erau bagheta magică cu care Musicescu scotea din glasurile coriștilor acele sunete de cîntec îngeresc » [3]. Toate aceste calități ca și ținuta sa « maiestoasă și triumfătoare », l-au impus atît colaboratorilor cît și auditoriului, caracterizînd imaginea muzicianului desăvîrșit.

O preocupare de seamă a conducătorului Corului metropolitan a fost aceea de alcătuire a repertoriului. Deoarece formația avea obligația de întregire a slujbei religioase, era firesc ca fondul prim al pieselor să fi fost acel al muzicii bisericești. În afara întregului repertoriu eclesiastic rusesc pe care l-a introdus, el a adăugat prelucrări și compoziții proprii [4]. Fostul său profesor I. Hunke îi era un îndrumător prețios căci, păstrînd legătura, Musicescu obișnuia să-i ceară părerea care să-i confirme realizările în domeniul creației corale. De asemenea, el a întreținut relații și cu importante instituții de cultură muzicală din Rusia. De pildă, în anul 1898, repartizînd 700 de exemplare din lucrarea sa « 25 de cîntări diferite », a trimis cîte 12 exemplare conservatoarelor din Petersburg, Moscova și Kiev. Unele compoziții ale sale au fost interpretate la Petersburg și Moscova, ceea ce a certificat valoarea

---

[1] Citat după *Crestomația muzicală*, Botoșani, I, 1923, nr. 1, iunie, p. 3.

[2] C. SĂTEANU, *Un erou al muzicei naționale Gavril Musicescu*, în *Lui Gavril Musicescu omagiu*, îngrijit și editat de Șt. Stoicescu, 1934, p. 64.

[3] C. SĂTEANU, *art. cit.*, p. 64.

[4] În anul 1900 a apărut un impunător volum de « Cîntări liturgice » pentru cor mixt și pian, în care alături de lucrări proprii ca « Imnul Heruvic în Re », « Al doilea Imn Heruvic » și « Innoește-te noue Ierusalime » (concert), sînt cuprinse și diferite compoziții de D. Bortneanski, G. Lomakin și Makarov.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lor [1]. În același timp lucrările sale au fost incluse, în mare parte, în repertoriul corurilor din țară.

Primele succese dobîndite în activitatea corală de la Iași constau astfel, pe de o parte în reușita închegării unui ansamblu interpretativ de un nivel superior, iar pe de altă parte, în practica compoziţională a cîntării armonice vocale. Faptul că toate recitativele din colecţia sa de muzică bisericească se bazau pe formula tipică de cadenţă perfectă a armoniei clasice, a adus o importantă contribuţie la dezvoltarea simţului armonic al ascultătorilor. Pe calea deprinderii cu muzica armonică a pornit Musicescu la educarea poporului în arta sunetelor pregătind astfel terenul pentru înţelegerea celei clasice pe care în scurt timp a introdus-o în repertoriul corului său. Adăugarea lucrărilor compozitorilor clasici și moderni, iar mai tîrziu a melodiilor populare armonizate, reprezintă o contribuţie fundamentală în procesul evolutiv al artei corale. Urmînd această linie Musicescu a transformat profilul ansamblului metropolitan, care dintr-un cor eminamente bisericesc devine o adevărată formaţie de concerte publice laice.

În scopul de a asigura condiţiile prielnice pentru practicarea repertoriului clasic și modern, cît și a celui popular, el a adus o reformă importantă în domeniul creaţiei eclesiastice. Este vorba despre transcrierea muzicii melodice bisericești din notaţia psaltică în care era consemnată, în notaţia lineară [2]. Incertitudinea și natura extrem de complicată care caracterizau tot sistemul muzical din pricina notaţiei psaltice, făceau ca aceste cîntări să fie foarte greu de însușit, amenințînd să se altereze și chiar să se piardă preţioasele mărturii ale unei arte de veche tradiţie. În ce fel reforma care salva în primul rînd repertoriul de la pieire urma să contribuie la îndepărtarea activităţii de îngusta sferă exclusiv religioasă, la lărgirea orizontului prin penetrarea creaţiei laice în mișcarea corală, ne lămurește însuși înfăptuitorul ei. Pe lîngă o serie de îmbunătăţiri pe care le prilejuia transcrierea Musicescu sublinia importanţa faptului că astfel se înlesnea și ... « studiul muzicii în genere ». Acest lucru a însemnat în practică deschiderea drumului către asimilarea culturii laice prin folosirea notaţiei lineare în care se găsea scrisă întreaga muzică clasică și modernă. Fără încuviinţarea oficialităţii pentru cîștigarea căreia Musicescu a luptat ani de-a rîndul, el a realizat, împreună cu colaboratorii săi, această reformă datorită căreia a pus la îndemîna auditoriului cheia unei vaste lumi artistice. Însușindu-și noua notaţie prin cîntarea bisericească pe care o cunoșteau din totdeauna, atît publicul cît și muzicienii de profesie au fost aduși în situaţia de a trece cu ușurinţă « către toată știinţa muzicală a lumii civilizate » [3].

Ansamblul a intrat într-o nouă etapă de dezvoltare prin includerea în repertoriu a unor lucrări din autori ca: Palestrina, Orlando di Lasso, Händel, Schubert, Auber, Rossini, Verdi ș.a. Acest fapt a dat un aspect variat, îmbogăţit formaţiei ce și-a pierdut astfel caracterul limitat, bisericesc,

---

[1] La 21 iulie 1898 în palatul guvernatorului Moscovei s-a cîntat « Imnul Heruvic în Re », reluat la 6 august de către Corul catedralei Kremlinului. Iar în concertul dat de Capela sinodală din Moscova (20 martie 1899) s-a interpretat « Imnul Heruvic în Do major ». Aceste lucrări făceau parte și din repertoriul majorităţii corurilor din Petersburg, Moscova și Kiev.

[2] Împreună cu profesorii Gh. I. Dima și Grigorie I. Gheorghiu, a înfăptuit aceasta încă din 1881. Succesiv au fost publicate în transcriere cele 8 glasuri ale Anastasimatarului (1884—1889), cele 17 Axioane (1897) și Catavasiile (1899).

[3] Episcopul MELHISEDEK, ROMAN, *Memoriu pentru cîntările bisericești în Romînia*, București, 1881, p. 26.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

devenind un element de larg contact cu marile mase de ascultători. Corul poate fi scos acum din biserică și prezentat în adevărate concerte publice, rolul său educativ fiind astfel cu mult crescut. În istoria mișcării corale

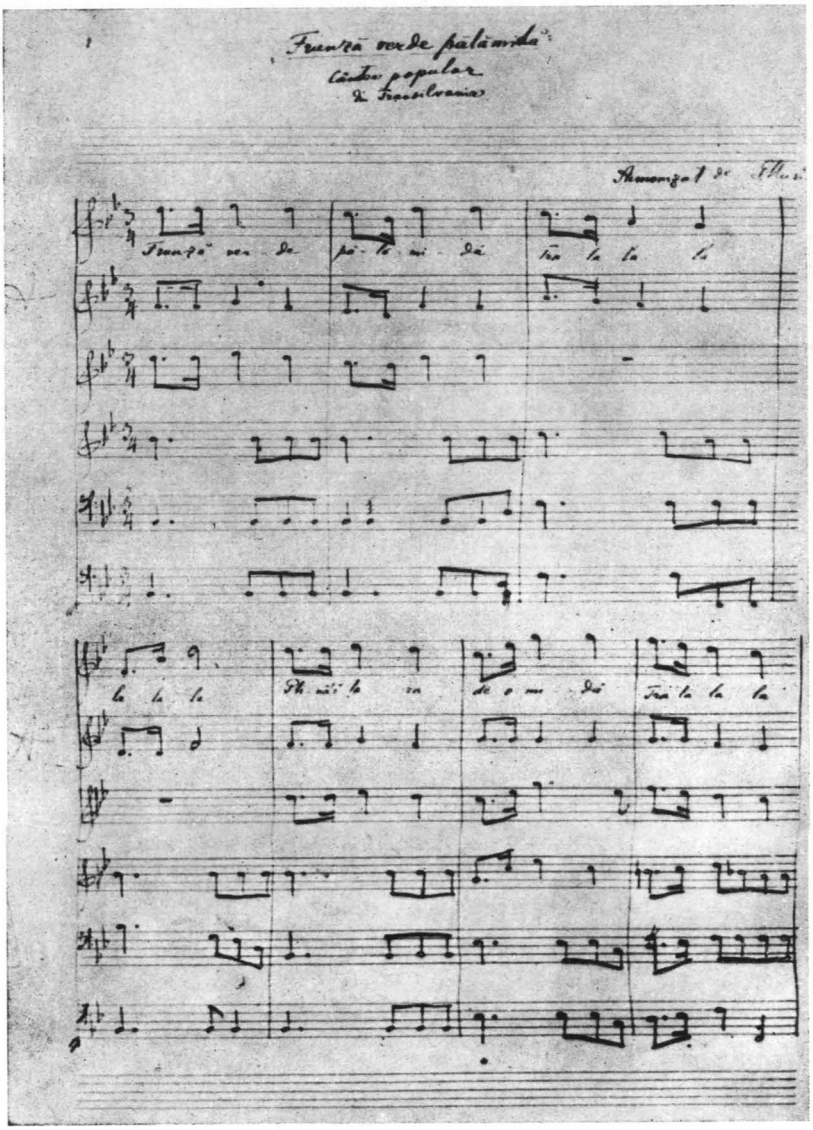


Fig. 3. — Manuscris autograf din cîntecele populare armonizate de G. Musicescu

romînești, acest eveniment se numără printre fenomenele ce au contribuit la procesul laicizării muzicii.

Pentru prima oară se practica la noi concertul coral. Nici publicul, nici interpreții nu aveau încă deprinderea unor asemenea manifestări. De aceea, la început programele au fost mai bogate în muzică religioasă a cărei audiție era familiară tuturor. Pe lîngă ea s-au inclus tot mai des lucrări ale clasicilor și coruri din opere. Etapele menționate preced momentul de culme în viața ansamblului metropolitan și anume acela al promovării cîntecelor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

populare armonizate. Fără îndoială aceasta poate fi socotită cea mai importantă realizare în evoluția mișcării noastre corale.

Propunîndu-și valorificarea cîntecului țărănesc, Musicescu a fost primul

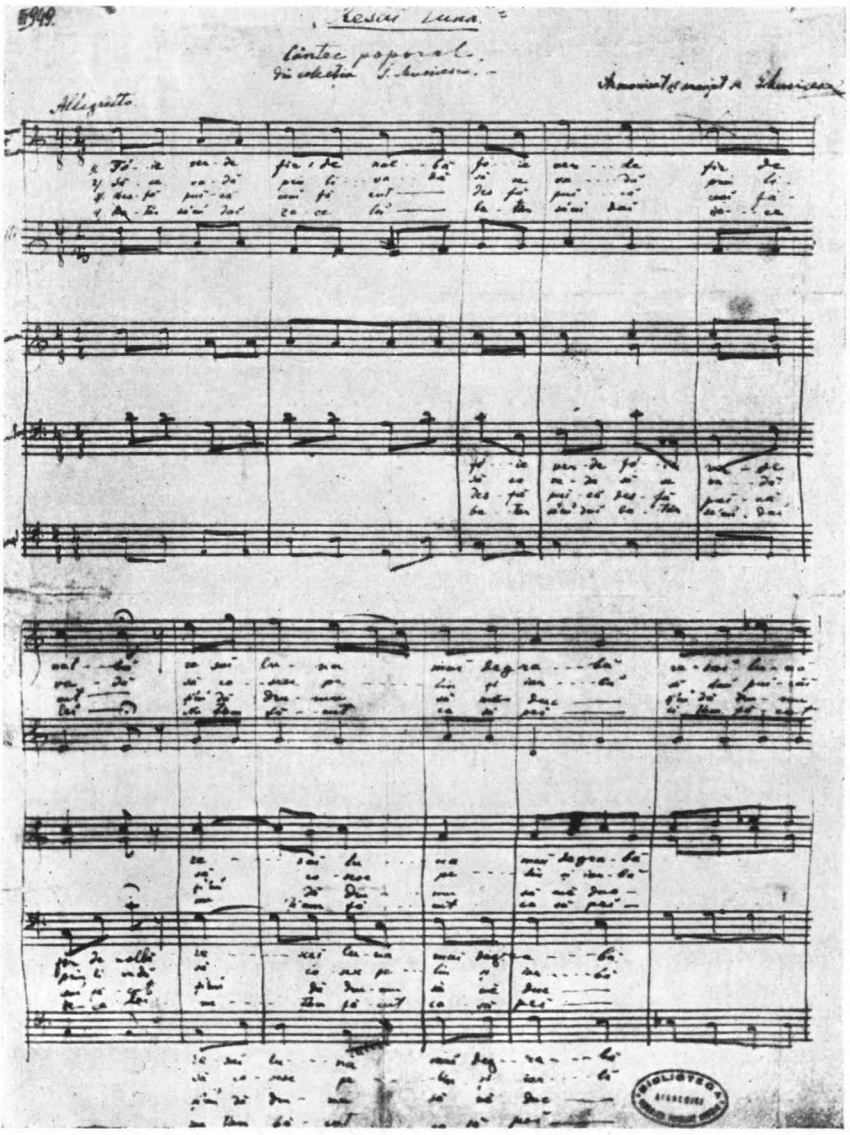


Fig. 4. — Manuscris autograf din cîntecele populare armonizate de G. Musicescu

compozitor romîn care i-a găsit haina armonică potrivită [1] și l-a redat poporului introducîndu-l în sala de concert, considerînd că «a sosit timpul să ascultăm și să învățăm și melodiile romînești pe lîngă cele străine» [2]. În dorința sa de a le aranja «după tonalitățile în care sînt cîntate de popor» și a le executa

[1] Problema armonizării cîntecului popular în conformitate cu modul în care este creat a fost prezentată într-un articol referitor la *Gavril Musicescu despre cîntecul popular*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, V, 1958, nr. 1, p. 213—225.

[2] GAVRIL MUSICESCU, *Precuvîntare la I-ma ediție a celor «12 melodii naționale»*, 1889, în *Armonia*, V, 1928, nr. 7—8, p. 2.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în spectacole publice, sînt formulate înaltele principii ale unei arte izvorîte din popor și create pentru el. Împotriva celor ce disprețuiau acest fel de artă, Musicescu a creat o muzică apropiată de simțirea și aspirațiile maselor, căutînd ca ea să devină un bun al celor mulți. În acest scop, începînd cu anul 1883 [1] și pînă în ultimul an al vieții sale [2], el a colindat țara timp de 20 de ani cu ansamblul metropolitan, dînd neuitate audiții muzicale în care cîntecul popular ocupa locul de frunte.

În anul 1886 a avut loc primul concert în orașul Roman executîndu-se și două-trei piese românești în afara programului « spre încercare ». Acesta poate fi considerat începutul promovării melodiilor populare în manifestările publice ale corului ieșean. În atmosfera cosmopolită a vremii, fără încurajarea oficialității, de cele mai multe ori privit cu neîncredere, conducătorul formației a întîmpinat nenumărate greutăți și fără îndoială a dat dovadă de o mare tărie de caracter perseverînd în acțiunea întreprinsă. « În țară, cînd am început producțiunile corale — mărturisea Musicescu — în programul cărora cu multă sfială am introdus și cîteva cîntece populare, am găsit în confrații mei un zîmbet ironic, cu unii din diletanți (cum era răposatul maior Scheletti etc.) a trebuit să duc o luptă prin presă, iar cîțiva din învățații noștri (unul Dl. Gr. Cobîlcescu) m-a și mustrat cum de mă ocup cu muzica incultă și fără nici un sens, astăzi cînd avem muzica lui Haydn, Mozart, Beethoven etc. » [3] Însemnate eforturi a depus dirigintele ansamblului pentru a combate această orientare cosmopolită a publicului orășenesc, acel « indiferentism sau mai bine zis dispreț — cum însuși îl caracteriza — ce se practică față cu tot ce-i național ». Cu vehemență a criticat el snobismul acelor « tîrgoveți care neglijează cu totul muzica națională, așa că de se cîntă în teatru vreo horă sau alt cîntec românesc rîd și fac haz, zicînd: iată și pentru galerie, apoi fac și mai mult, cînd văd pe afiș piese cu muzică națională » nici nu se duc la teatru, sau merg atunci numai că să rîdă. Luptînd împotriva acestor tendințe condamnabile, prin acțiunea sa, cuprinsă în curentul epocii de făurire a culturii și artei naționale, Musicescu a contribuit din plin la afirmarea muzicii corale românești atît din punctul de vedere al creației, cît și din acela al practicii concertistice. Izbînda lui în asemenea condiții devine cu atît mai valoroasă.

În viața muzicală a Iașului, corul metropolitan ocupă un loc din ce în ce mai important în urma spectacolelor publice organizate în afara bisericii. Ansamblul de acum nu mai are nimic comun cu formația eclesiastică de la care a pornit activitatea sa. Totuși în condițiile sociale de atunci ar fi fost aproape iluzorie menținerea unei grupări corale independente cu activitate exclusiv laic-concertistică. Prin programele comune cu soliști instrumentiști și vocali, cu actori dramatici, ș.a., ansamblul condus de Musicescu participa activ la manifestările multiple ale vremii. Se dădeau astfel audiții în sala Teatrului Național, în sala circului Sidoli, formația lua parte la diferite festivități sau spectacole, își dădea concursul și la producțiile Conservatorului, la seratele muzicale ale Societății « Amicii artelor », la nunți etc. Caracterul său laic se accentuează din ce în ce mai pregnant, nu

---

[1] La 5 iulie 1883 Corul metropolitan format din 140 persoane și-a dat concursul la festivitatea organizată pentru comemorarea lui Ștefan cel Mare.

[2] La 24 iunie 1903 a concertat pentru ultima oară la Suceava.

[3] *Răspunsul d-lui G. Musicescu*, în *Telegraful român*, Sibiu, XLII, nr. 38, 5/17 aprilie 1894, p. 149.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

numai prin această colaborare intensă la activitatea artistică a epocii, dar mai cu seamă prin structura programelor în care, pe an ce trece, cîntecele populare ocupă un loc tot mai important. După o serie de succese obținute, Musicescu a inaugurat concerte în turnee lungi, prin mai multe centre [1], în care peste jumătate din repertoriu era deținut de melodiile armonizate de el. Corul devenise binecunoscut iar publicul își exprima călduros aprecierea asupra acestor « petreceri » muzicale. Cronicarii vremii menționau meritele dirijorului numit « reînvietorul cîntecelor naționale romîne » [2], reliefînd importantul rol social al acestei acțiuni artistico-educative. Programele care cuprindeau piese de la Orlando di Lasso sau Palestrina, la operele lui Verdi, Auber, Schubert sau alții și culminau cu melodiile populare aranjate pentru cor, alcătuiau într-adevăr un mijloc eficace de îndrumare în arta sunetelor fiind pe bună dreptate considerate . . . « o adevărată istorie a muzicii, căci încep cu 1520 și termină cu compoziții moderne » [3]. Cuvintele laudative erau nelipsite după fiecare concert.

Pentru cei ce au trăit evenimentele acelor ani, un moment memorabil a însemnat întîlnirea dintre renumitul ansamblu al lui Slavianski din Moscova și cel metropolitan din Iași. Corul lui Musicescu a avut atunci ocazia să-și verifice posibilitățile față de o formație de talie internațională. Dirijorul rus a fost impresionat în mod deosebit de nivelul artistic al ansamblului romînesc pe care « n-am crezut — recunoștea el — că-l voi găsi așa de bine instruit » [4]. Dacă Musicescu a fost felicitat cu căldură pentru înfăptuirile sale de către cunoscutul Slavianski, iar dacă de atunci melodiile armonizate de el au intrat în repertoriul neîntrecutului cor rusesc [5], trecînd astfel granițele țării, aceasta este suficient pentru a estima valoarea reală a formației moldovene și aprecierea deosebită ce a fost acordată cu acest prilej atît interpreților cît și dirigintelui lor.

Încurajat în activitatea sa de nespusa simpatie cu care erau primite concertele de mase din ce în ce mai largi de ascultători, Musicescu a trecut în cele din urmă la împlinirea unui înalt ideal al său și anume la răspîndirea creației noastre corale dincolo de Carpați. Prin această inițiativă el și-a propus ca « ridicînd demnitatea națională la nivelul ce i se cuvine . . . » să poată arăta totodată . . . « vecinilor gradul nostru de cultură în ramura muzicală » [6]. Dînd dovadă de adevărată conștiință artistică și de un profund patriotism, el a întreprins organizarea acestui turneu, cu toate că orice sprijin din partea statului i-a fost refuzat, luîndu-și întreaga răspundere asupra sa, suportînd toate greutățile materiale și pregătind în cele mai mici amănunte întregul ansamblu. Cu o adîncă nuanță de revoltă, criticînd atitudinea nepăsătoare a oficialității, remarca: « Fac eu aceasta, fiind că văd că cei ce ar trebui să facă ceva, nu fac absolut nimic » [7]. Deși a fost prevenit că nu are voie să concerteze nici în Transilvania, nici la Brașov, Musicescu a pornit în neuitata

[1] Astfel în 1889 a dat concerte la Botoșani, Tecuci, Focșani, Brăila, Buzău, Piatra, Galați. În 1890 la București, Ploiești, Sinaia. În 1893 la Vaslui, Huși. În 1896 la București, Sinaia, Roman, Brăila, Galați, Suceava, Dorohoi.

[2] Reproducerea articolului din *Observatorul*, Brăila, 1889, nr. 8, 24 iulie, în *Curierul*, XVII, 1889, nr. 88, 11/23 aug.

[3] *Curierul*, XVIII, 1890, nr. 31, 18/30 martie.

[4] *Ibidem*, XVI, 1888, nr. 41, 10/22 aprilie.

[5] Corul lui Slavianski a interpretat cîntecele populare armonizate de Musicescu în concerte la Kiev, Leipzig, Pesta etc. (Biblioteca Centrală Iași, fond Musicescu, scrisoare către episcopul Melhisedek, 10 martie 1890).

[6] Biblioteca Centrală Iași, fond Musicescu, scrisoare către episcopul Melhisedek, 10 martie 1890.

[7] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

excursie, fiind așteptat cu mare emoție și nerăbdare de publicul transilvănean. Aceasta este atitudinea caracteristică a energicului muzician al veacului trecut, care de cele mai multe ori în activitatea sa inovatoare a pus autoritățile în fața faptului împlinit. Primele concerte au avut loc la Brașov suscitînd un deosebit interes atît prin structura programelor prezentate aci, care pot fi considerate tipice pentru întregul turneu, cît și prin înalta măiestrie interpretativă. Astfel, împărțit în trei părți, cel dintîi concert de la 12/24 iunie 1890 cuprindea: Partea I. 1. Concertul al doilea « Înnoește-te Noule Erusalime » de Musicescu; 2. « Verdi-Prati » aria din opera Alcina (Händel) de Händel-Musicescu; 3. « Copii ai patriei iubite » imn de A. Naum, muzica de G. Musicescu; 4. « Aria di Chessa » (Preghiera) muzica de Stradella-Musicescu. Partea a II-a. 5. Finalul actului III din opera « Muta de Portici »; 6. « Serenadă », poezie de Eminescu, cor de bărbați de T. Flondor; 7. « Răsai lună »; 8. « Nevasta care iubește » (cîntece naționale armonizate de Musicescu). Partea a III-a. 9. « Dor dorule »; 10. « Stăncuța »; 11. « Ileana »; 12. « Zis-a badea c-a veni » (cîntece naționale armonizate de Musicescu).

Mai mult de jumătate din repertoriu era deținut de muzica romînească. Această preponderență a cîntecelor populare în programele susținute a asigurat marele succes de care s-a bucurat corul lui Musicescu. Entuziasmul publicului care ... «nu se mai sătura de a asculta acest admirabil ansamblu de voci și aplauzele nu mai voiau să înceteze»[1] s-a manifestat după fiecare concert dat la Zărnești, Sibiu, Sălișteș, Lugoj, Caransebeș, Mehadia, Turnu-Severin, Oradea, Craiova. Peste tot corul a fost primit cu mare căldură, cu o emoționantă nerăbdare. Astfel de pildă la Lugoj moldovenii au fost întîmpinați de «Corul plugarilor» care a interpretat un «Imn festiv» dedicat lor de către conducătorul său I. Vidu. Printre celelalte formații care și-au dat concursul cu acest prilej se găsea și vestitul cor de la Chizătău. Turneul în Transilvania a constituit un adevărat triumf și o consacrare a Corului metropolitan, o veritabilă solie patriotică purtată prin cîntecul nostru popular.

Deosebita importanță a acestei activități de propagare a melodiilor din folclorul romînesc în Transilvania constă mai cu seamă în faptul că acolo această creație era prea puțin cunoscută din cauza puternicei influențe a muzicii clasice apusene (mai ales germană) care domina repertoriul vremii. Conștient că în Transilvania ... « cîntecele noastre naționale vor grăi direct majorității populațiunii »[2], Musicescu mărturisea astfel sensul politic, ascuns în spatele propagandei culturale pe care o urmărea. Comentînd consecințele turneului în Transilvania și evidențiind importantul său rol social presa sublinia: « ...prin cîntecele poporale, prin aceste pietre scumpe, corul metropolitan ne-a fermecat, entuziasmîndu-ne și oțelind în noi dragostea către ogorul strămoșesc și către obiditul nostru neam »[3]. O contribuție valoroasă au adus astfel concertele moldovenilor în întărirea ideii unității naționale a poporului romîn.

Printre cele mai semnificative urmări ale turneului amintit se înscriu formarea reuniunilor după modelul ansamblului metropolitan și înglobarea

---

[1] *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, III, 1890, nr. 156, 12/24 iulie, p. 2.

[2] Arh. St. Buc., Dir. Școalelor, dos. 6/189 L. Cererea lui G. Musicescu către ministru pentru aprobarea turneului.

[3] Lugoșianulu, *Corul Metropolitan din Iași la Lugoșiu*, în *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, III, 1890, nr. 176, 5/17 august, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cîntecelor populare, aduse cu acest prilej în repertoriul grupărilor artistice din Ardeal [1]. În felul acesta, prin acțiunea lui Musicescu, frumoasele melodii din folclorul nostru au fost prezentate poporului într-o formă cultă. Faptul are o importantă semnificație deoarece astfel s-a înlesnit dezvoltarea muzicală unitară pe întreg cuprinsul patriei. Culegerea celor « 12 melodii naționale » armonizate de Musicescu a constituit, în acest sens, un prim repertoriu cu adevărat caracter național al corurilor din țara noastră. De aci și pînă la utilizarea folclorului țărănesc ca bază a creației culte românești, nu mai este decît un pas, îndeplinit într-o nouă etapă, superioară, a dezvoltării muzicii noastre, de către urmașii lui Musicescu, după modelul și învățămintele sale. Tot ca o consecință a trecerii formației ieșene prin Transilvania încep a fi trimiși elevi la școala dascălului moldovean, fapt care a avut un rol de seamă în opera de continuare a inițiativei sale artistice de valorificare și propagare a cîntului popular. De pildă, în urma succesului deosebit înregistrat la Lugoj, conducătorul ansamblului a fost rugat să ia un tînăr localnic pentru a-l instrui « astfel cum înțeleg și propag eu cîntecele naționale ». Acel lugojan a fost desigur I. Vidu, care trimis la Iași să studieze cu Gavril Musicescu a dus mai departe înfăptuirile maestrului său. I. Vidu a contribuit la ridicarea artei corale pe o nouă treaptă de dezvoltare, creînd (în majoritatea cazurilor) melodii în cel mai autentic spirit popular, ceea ce-l situează în rîndul clasicilor muzicii românești. Au primit și alții îndemnul său, curînd i-a urmat exemplul un alt fiu al Ardealului, T. Popovici.

Pe lîngă elevii care veneau la școala sa spre a se specializa, o legătură prin scris, atît particulară cît și pe calea publicațiilor, s-a stabilit între ardeleni și învățătorul de la Iași. Un ecou al puternicei înrîuriri pe care au avut-o concertele Corului metropolitan ne este transmis printr-o corespondență de acest fel: « Subscrișii locuitori ai comunei Hodoș, lîngă Lugoj, încîntați de succesele strălucite repurtate de d-ta în Lugoj — i se scria lui Musicescu — în urma plecării d-tale ca electrizați, am început a lucra fiecare-le după putințele sale, pentru înființarea unei Reuniuni de cîntări, ceea ce ne-a și succes, avînd 60 membri activi în Reuniune » [2]. Cei ce izbutiseră să înjghebe o nouă formație de propagare a muzicii, rugau să li se trimită compozițiile. . . . « naționale lumești pentru coruri mixte », în dorința de a urma exemplul ce i-a însuflețit.

După terminarea turneului, organizatorul său, care făcuse cu acest prilej o ascuțită analiză a situației artei muzicale în Ardeal, a trimis ministerului concluziile sale urmate de propuneri adecvate pentru a remedia unele lipsuri remarcate. Sezisînd că muzica în Transilvania era lipsită de « direcție națională », din cauza dominației celei germane, Musicescu considera că pe lîngă trimiterea creațiilor românești, ar fi fost de mare interes « a se trimite un om competinte ca să facă colecțiuni de melodii poporale luate din gura poporului și apoi a le armoniza și a le aranja pentru cor » [3].

Continuîndu-și activitatea de răspîndire a muzicii în mase din ce în ce mai largi de ascultători, neobositul conducător al Corului metropolitan

[1] Într-adevăr atît corul lui G. Dima a introdus in repertoriul său melodii populare din colecția lui Musicescu, cit și corul din Lugoj condus de I. Vidu, « Reuniunea de cîntări » din Sas Sebeș, corurile din Arad, Caransebeș ș.a.

[2] *O scrisoare a Societății corale din Lugoj către Gavril Musicescu*, în *Arhiva*, Iași, XII, 1901, ian.-febr., nr. 1 și 2, p. 91—92.

[3] Arh. St. Buc., Cons. din Buc. și Iași, dos. 6, Dir. Șc., 1891.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a fost în permanență preocupat de desăvîrșirea calității artistice a formației. Cu prilejul trecerii sale prin Sibiu, G. Dima făcînd o cronică asupra concertelor ansamblului de la Iași își exprima, alături de elogioase aprecieri, și unele rezerve cu privire la proporția vocilor în cor. Fără îndoială că venind din partea unui om de competența lui G. Dima, sezisarea era în măsură să tulbure pe dirijor. Este probabil că el a avut în vedere această critică într-o importantă reformă adusă ulterior în structura corului și anume, introducerea vocilor de femei [1]. Noua măsură cu adevărat revoluționară față de conservatorismul bisericii, a contribuit la creșterea nemăsurată a nivelului interpretativ. Prilejuind o aprigă polemică, Musicescu a trebuit să ducă o luptă dîrză pentru înfăptuirea acestei schimbări. În sprijinul său a intervenit și istoricul A. D. Xenopol care, conștient de faptul că cerințele muzicii moderne ar fi fost astfel împlinite, ducînd la un netăgăduit progres artistic, arăta că: « Dl. G. Musicescu, în dorința sa de a face să propășască muzica în Romînia, a îndrăznit (căci și pasurile cele mai înțelepte față cu o rutină stupidă și învechită sînt îndrăzneli) să înlăture și aceasta de pe urmă piedică la dezvoltarea muzicii armonice bisericești în țara noastră. D-sa a introdus femei în compunerea corului mitropolitan din Iași » [2]. Efectul acestei transformări a îndreptățit a se conclude că s-a ajuns la « înălțarea muzicei la o putere și frumusețe de execuțiune într-adevăr uimitoare » [3]. Concertele ce au urmat au întrunit deosebite calități de interpretare, aducînd o nouă strălucire artei corale românești. Merită a fi relevat în special caracterul realist întărit prin alăturarea vocilor feminine, care au adus o creștere a puterii de ilustrare și a plasticității muzicale.

Îndrăgostit de opera sa artistico-educativă pe care a împlinit-o de-a lungul întregii sale vieți, Musicescu a insuflat dragostea pentru melodiile folclorice și știința pentru armonizarea lor numeroșilor săi elevi, făcîndu-i să pătrundă cu emoție, cu iubire în comorile muzicale ale poporului. La școala lui s-au format și I. Vidu, și T. Popovici din Ardeal, și I. A. Paulian din Severin, și T. Cerne din Iași, și atîția alți profesori și dirijori care au depus o susținută activitate de propagare a muzicii și mai cu seamă a cîntului românesc, continuînd astfel inițiativa animatorului mișcării corale din secolul trecut.

I. Vidu, D. G. Kiriac, Gh. Cucu, T. Popovici, demnii săi urmași, au înscris o nouă pagină în dezvoltarea artei corale din țara noastră, ridicînd pe o treaptă superioară genul « a capella » prin înflorirea deosebită ce o dau cîntecului altoit pe tulpina folclorului țărănesc cît și prin popularizarea sa în cadrul unor ansambluri de înalt nivel artistic.

Evoluția artei corale reprezintă astfel lupta progresistă pentru o creație națională, Musicescu fiind cel dintîi care a pornit pe această cale. Locul său în istoria muzicii este determinat de noul drum de cunoaștere a folclorului țărănesc și a armonizării sale specifice prin care a creat premisele de dezvoltare ale artei noastre muzicale în secolul al XX-lea, ca și de faptul că a dat adevăratul sens ansamblului coral folosindu-l ca un instrument de educare muzicală și de propagare a cîntului românesc.

---

[1] Ca de obicei, cu mult înainte de a obține aprobarea oficială, Musicescu a introdus vocile de femei în cor. Abia la 23 oct. 1896 Sinodul aprobă reforma.

[2] A. D. Xenopol, *Corul metropolitan din Iași*, în *Arta*, IV, 1895, nr. 4, aprilie, p. 102—103.

[3] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

РОЛЬ ГАВРИЛА МУЗИЧЕСКУ В РАЗВИТИИ РУМЫНСКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ

РЕЗЮМЕ

Переход от симфонической музыки к хоровой гармонической имеет огромное значение в развитии румынской музыкальной культуры. В княжествах этому прогрессу содействовало влияние и усвоение гармонического русского пения, обусловившего развитие румынского музыкального творчества и открывшего путь к пониманию западной классической и современной гармонической музыки.

Значительный вклад в развитие хоровой музыки внес Музическу, как основатель хора в Измаиле и позднее как регент столичного хора в Яссах, путем введения обработанного им всего репертуара русской церковной музыки, а также созданием собственных произведений. Своей деятельностью он стремился расширить рамки церковного хора путем включения в его репертуар классической музыки и особенно румынской народной песни. Эти нововведения содействовали тому, что хоровой ансамбль стал средством музыкального воспитания народа и из строго церковного хора превратился в хор, дававший светские публичные концерты. Самым выдающимся достижением в развитии румынского хорового искусства было внесение в программы концертов гармонизованных Музическу народных песен. По образцу его ансамбля организовались хоры в Трансильвании, а сборник «12 национальных мелодий» представлял собой первый репертуар подлинно национальной румынской хоровой музыки. Музыкальным переложением церковного мелодического пения на линейную нотную запись, используемую во всей классической и современной музыкальной литературе, Музическу открыл путь к усвоению светской культуры. Его другое нововведение — включение в хор женских голосов — чрезвычайно повысило качество исполнения. Место Г. Музическу в истории музыки определяется тем, что он нашел новый путь изучения крестьянского народного творчества, а также специфической гармонизацией этого творчества, что создало предпосылки для развития румынского музыкального искусства в XX веке, и тем, что Музическу использовал хоровой ансамбль как средство музыкального воспитания и распространения народной песни.

LE RÔLE DE GAVRIL MUSICESCO DANS LE DÉVELOPPEMENT DE LA MUSIQUE CHORALE ROUMAINE

RÉSUMÉ

Le passage de l'homophonie à la musique chorale harmonique marque un instant important de l'évolution de la culture musicale roumaine. En Moldavie comme en Valachie, ce progrès fut facilité par l'assimilation du chant harmonique sous l'influence de l'exemple russe. En outre, cette assimilation suscita l'essor de la création musicale roumaine et lui ouvrit la voie vers la musique harmonique — classique et moderne — d'Occident.

Fondateur du chœur d'Ismail, chargé plus tard de la direction du chœur de la cathédrale métropolitaine de Jassy, Musicesco fournit à cet égard une importante contribution, aussi bien par l'introduction de tout le répertoire ecclésiastique russe, que par des adaptations et des compositions propres. Il s'applique ensuite à élargir le répertoire du chœur d'église en y admettant la musique classique et surtout en y introduisant, sur une vaste échelle, le chant populaire roumain. Ces innovations conférèrent un caractère marqué d'éducation musicale du peuple, à l'ensemble choral qui, d'ecclésiastique par excellence qu'il était jusque là, se transforma en un chœur de concerts publics de musique profane. L'introduction, dans les programmes, des chants populaires harmonisés par Musicesco, demeure la réalisation la plus importante dans l'évolution de la musique chorale roumaine. A l'exemple et sur le modèle de son ensemble, des sociétés chorales prirent naissance en

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Transylvanie, et le recueil des « Douze mélodies nationales » constitua le premier répertoire choral roumain d'un caractère vraiment national. En adoptant, pour la transcription du chant mélodique religieux, la notation linéaire qui était celle de toutes les œuvres musicales classiques et modernes, Musicesco fraya la route vers la culture laïque. Une autre de ses réformes — l'introduction de voix féminines dans le chœur — rehaussa infiniment le niveau de l'interprétation.

La place de G. Musicesco dans l'histoire de la musique se trouve déterminée par la nouvelle voie de la connaissance du folklore paysan et de son harmonisation spécifique — harmonisation qui créa les prémisses du développement de l'art musical roumain au XX^{e} siècle — ainsi que par le fait qu'il se servit de l'ensemble choral comme d'un instrument d'éducation musicale et de diffusion du chant populaire.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE ŞI DISCUŢII

GEORGE ENESCU ŞI EDUARD CAUDELLA

Legăturile dintre Eduard Caudella şi George Enescu sînt cunoscute în liniile lor mari. Considerăm totuşi că unele date, consemnate sporadic, fie în corespondenţa elevului şi mai tîrziu a marelui maestru către îndrumătorul său, fie în amintirile sau aprecierile acestuia din urmă, publicate în periodicele de acum mai bine de 50 de ani, merită să fie actualizate. Se conturează din cele scrise atunci, pe lîngă unele trăsături de caracter ale bătrînului şi vestitului în acea vreme muzicant şi profesor Eduard Caudella, ambianţa muzicală căreia foarte tînărul George Enescu îi va da, încă de la începutul carierei sale, nu numai strălucire, ci mai ales elan creator. Începutul carierei lui George Enescu se împleteşte cu anii în care se încheie cariera lui Eduard Caudella. Temperamentul de muzicant al acestuia, urechea sa fină şi învăţată, experienţa de profesor de violină, vastele sale cunoştinţe teoretice şi totodată calităţile de om modest, corect, bun şi entuziast — care cunoştea frămîntările timpului şi care-şi pusese — alături de Gavril Musicescu — munca şi competenţa în slujba creării unei muzici romîneşti, au îndrumat mîna, urechea, şi personalitatea copilului — pe atunci în vîrstă de 6—7 ani — spre marea carieră de mai tîrziu.

În anii aceia, Costache Enescu, nesocotind degradantă sau umilitoare cariera muzicală, pleacă din comuna Cracalia din jud. Dorohoi şi îşi duce fiul la Eduard Caudella, la Iaşi. Cînd, în anii 1908—1910, acesta din urmă a fost solicitat să publice date cu privire la persoanele care au contribuit la progresele muzicii şi ale teatrului la noi în ţară, s-au aflat pentru întîia oară cele mai multe ştiri cu privire la copilăria lui George Enescu, ca şi amănunte despre prima întîlnire cu viitorul său profesor.

Iată cum descrie Eduard Caudella în revista *Arta romînă*, această întîlnire:

« Ca copil între 6—7 ani tatăl său l-a adus la mine spre a-i constata talentul său muzical. Bineînţeles am recunoscut după primele tonuri ce le-a cîntat copilul pe o mică vioară, că are o ureche muzicală perfectă şi va putea ajunge departe venind sub mîinile unui profesor bun şi conştiincios. Am observat însă părintelui său să-l ducă în străinătate deoarece copilul are un talent deosebit dar e cam obrăznicuţ ca toţi copiii deştepţi şi cu talent. I-am spus mai mult în glumă, nu cu asprime » [1].

Pe atunci George Enescu nu ştia notele, cînta după ureche, fără a cunoaşte diferitele poziţii de vioară. Le-a învăţat de la Nicolae Chioru, vestitul lăutar şi de la inginerul Zoller din Dorohoi. Un an mai tîrziu, a cîntat cu Eduard Caudella « o parte a unei simfonii, mi se pare de Mozart, aranjată pentru piano şi vioară. Se ţinea bine băiatul şi ca măsură şi ca intonaţiune » [2].

Cu grijă şi solicitudine Eduard Caudella a urmărit şi supravegheat permanent dezvoltarea talentului lui George Enescu.

---

[1] EDUARD CAUDELLA, *Progresul muzicii şi al teatrului la noi*, în *Arta romînă*, III (1910), nr. 8, oct., p. 129.

[2] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

După îndemnul lui, George Enescu fu condus de către părintele său în toamna anului 1888 la Viena şi înscris în Conservatorul de muzică din acel oraş, în clasa profesorului de vioară Sigismund Bachrich. După cîtva timp Eduard Caudella aflîndu-se în trecere prin Viena, caută să vadă pe profesorul lui George Enescu pentru a se interesa de progresele ce le realiza elevul său.

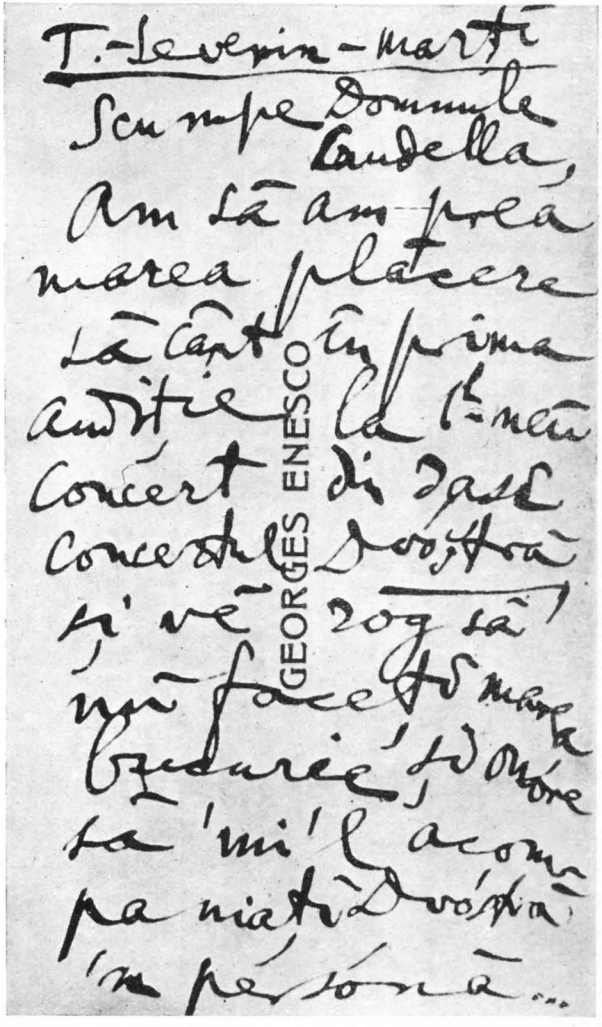
« Ce era mai original — scrie Eduard Caudella în articolul citat — că Bachrich îşi făcuse şi un mic vocabular romîno-german spre a se înţelege cu elevul său, deoarece acesta vorbea numai romîneşte » [1].

Fără îndoială că acest lucru dovedeşte interesul pe care George Enescu l-a inspirat celor mai buni profesori din străinătate încă de la începutul studiilor sale. Se cunoaşte şederea lui George Enescu la Viena, absolvirea Conservatorului în 1893 cu distincţiunea « Gesellschaftmedaille », plecarea la Paris, intrarea în clasa de compoziţie a lui Massenet şi Fauré şi absolvirea Conservatorului din Paris în iulie 1899 cu Premiul I.

Fig. 1. — George Enescu la vîrsta de 7 ani, la sosirea lui la Viena (1888)

[1] Eduard Caudella, *op. cit.*

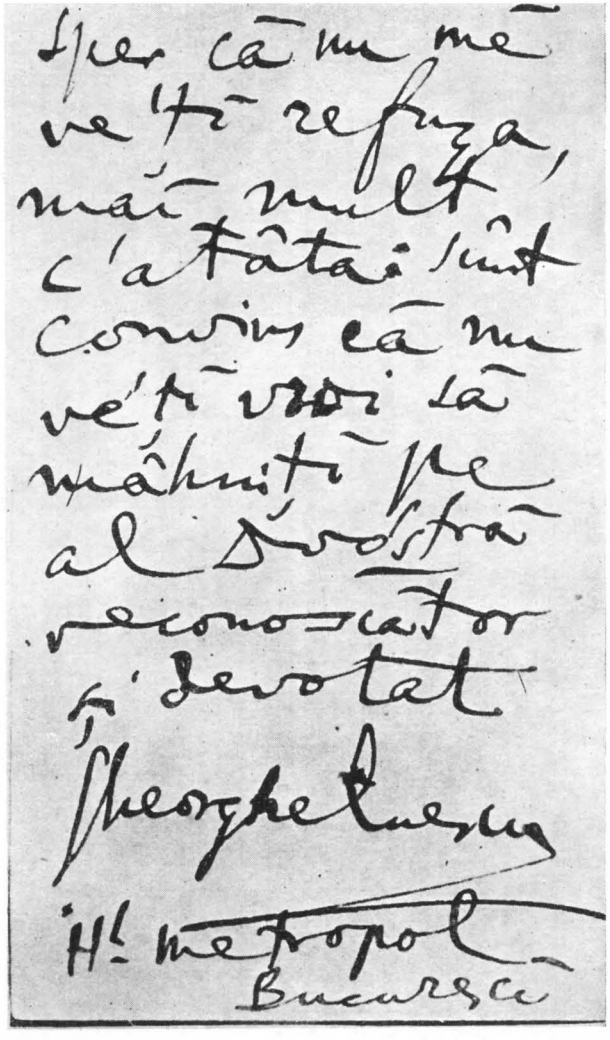
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



T.-Severin-marți

Scumpe Domnule Caudella,

Am să am prea marea plăcere să cânt în prima audiție la 1-mieu Concert din Iași Concertul Dvoștră și vă rog să mă faceți de mare bucurie și să mi-l acompaniați Dvoștră în persónă...



Iscr că nu mă veți refuza mai mult, căci atâta sunt convins că mă veți voi să mă mâhniți pe al Dvoștră recunoscător și devotat

Georges Enescu

Hl Metropol

București

Fig. 2 și 3. — Scrisoarea lui George Enescu către Eduard Caudella

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În aceeaşi perioadă (1898) are loc la concertele « Colonne » din Paris, sub conducerea lui Edouard Colonne, prima audiţie a *Poemei Romîne* ce a fost executată la 1 martie acelaşi an şi la Bucureşti, de către orchestra simfonică a lui Eduard Wachmann sub conducerea compozitorului.

Eduard Caudella are posibilitatea chiar în toamna aceluiaşi an, cu ocazia concertului dat de George Enescu la Iaşi, în sala Teatrului Naţional, să asculte împreună cu Gavril Musicescu şi Enrico Mezetti, pe tînărul muzician, executînd la pian *Poema Romînă* şi alte compoziţii de ale sale la Conservatorul de Muzică.

George Enescu debutează ca violonist la Paris în anul 1900. De atunci datează cariera lui europeană de violonist-concertist.

Cu ocazia serbărilor Universităţii din Iaşi, din septembrie 1911, George Enescu revine la Iaşi după 13 ani pentru a da o seară de muzică de cameră împreună cu pianista Cella Delavrancea şi Dimitrie Dinicu, Eduard Caudella publicînd o dare de seamă elogioasă cu privire la acest concert.

În toamna anului 1914 George Enescu se întoarce în ţară. El proiectează pentru anul 1915 un turneu de concerte. Cu această ocazie înscrie în programul concertului de vioară ce urma să-l dea la Iaşi, *Concertul nr. 1* de vioară în sol minor de Eduard Caudella. În legătură cu acesta, la 26 ianuarie George Enescu adresează lui Eduard Caudella, din Turnu Severin, următoarele rînduri:

« Scumpe domnule Caudella,

Am să am prea marea plăcere să cînt în primă audiţie, la întîiul meu concert din Iaşi, Concertul dvs., şi vă rog să-mi faceţi marea bucurie şi onoare să mi-l acompaniaţi d-voastră în persoană...

Sînt convins că nu veţi vroi să mîhniţi pe al d-voastră recunoscător şi devotat

Gheorghe Enescu »[1]

manifestîndu-şi în acest fel respectul şi recunoştinţa faţă de interesul şi bunăvoinţa cu care l-a călăuzit bătrînul dascăl moldovean.

Eduard Caudella a acceptat invitaţia. În seara de 9 februarie 1915 George Enescu cu Eduard Caudella la pian, au executat în sala Teatrului Naţional din Iaşi în primă audiţie Concertul pentru vioară al acestuia.

Eduard Caudella scria în *Memoriile sale*[2]: « Am scris concertul meu nr. 1 pentru violină cu acompaniament de piano sau orchestră şi l-am dedicat iubitului mare maestru George Enescu »; iar în darea de seamă apărută în ziarul *Evenimentul*, el îşi exprimă aprecierea deosebită pentru frumosul gest al marelui artist.

« Mulţumesc încă odată din toată inima iubitului meu tînăr prieten pentru marea satisfacţiune muzicală şi onoare ce mi-a făcut executînd concertul meu pentru vioară pentru întîia dată »[3].

Refugiat la Iaşi unde avea să stea pînă în martie 1919, George Enescu a desfăşurat o uriaşă activitate muzicală. În capitala Moldovei nu exista o orchestră simfonică permanentă. Din cauza războiului se găsea în acest oraş un mare număr de muzicieni.

George Enescu « a adunat — scrie tot Eduard Caudella — sub bagheta sa aproape tot ce poseda ţara din elita artiştilor deja maturi şi din progenitura tînără a artei muzicale »[4].

« A trebuit să vie el, ca prin personalitatea, influenţa, şi energia sa, să formeze din elemente excelente o orchestră »[5], reuşind să dirijeze 22 de concerte simfonice.

George Enescu a avut de înfruntat, din cauza lipsei materialului orchestral, multe greutăţi la întocmirea programelor concertelor simfonice ce aveau loc săptămînal. Neexistînd printre acestea tot materialul necesar executării lucrărilor sale simfonice, George Enescu a fost împiedicat de a face cunoscut publicului ieşean operele sale orchestrale.

Eduard Caudella, înaintat în vîrstă, pensionar, sărac, nu putea urmări activitatea de compozitor a lui George Enescu pentru că nu putea veni la Bucureşti atunci cînd se cîntau lucrările sale simfonice. El îşi exprima întotdeauna părerea sa de rău că « n-am avut ocaziunea, nici plăcerea să ascult o simfonie a maestrului Enescu »[6].

---

[1] Muzeul Teatrului Naţional « I. L. Caragiale », Bucureşti.

[2] VIOREL COSMA, *Răsfoind memoriile lui Caudella*, în *Muzica*, IV, 1954, nr. 11—12, nov.-dec., p. 28.

[3] EDUARD CAUDELLA, *Concertele ilustrului nostru artist Gheorghe Enescu*, în *Evenimentul*, XXIII, 1915, nr. 11, feb. 14.

[4] *Idem*, *Al 9-lea concert simfonic*, în *Evenimentul*, XXVII, 1918, nr. 28, martie 7.

[5] *Idem*, *Primul concert simfonic*, în *Evenimentul*, XXV, 1917, nr. 259, dec. 20.

[6] *Idem*, *Al 3-lea concert simfonic*, în *Evenimentul*, XXV, 1918, nr. 273, ian. 11.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În cadrul programelor concertelor simfonice ce le dirija, George Enescu a găsit prilejul să înscrie lucrări ale tinerilor compozitori romîni: Mihail Jora, C. C. Nottara, Alexandru Zirra, Nicolae Caravia, promovînd talentele ce aveau să-şi cucerească locul lor în muzica romînească. În acelaşi timp el a cedat bagheta dirijorilor Mihail Jora, Mircea Bîrsan, Antonin Ciolan şi Jean Bobescu şi a promovat o serie de tineri valoroşi instrumentişti ca Mircea Bîrsan, Flor Breviman, Vasile Filip etc.

Cu ocazia acestei activităţi a lui George Enescu la Iaşi, bătrînul Eduard Caudella a fost solicitat să scrie cronici muzicale care au apărut în ziarul *Evenimentul* din anul 1915 pînă în 1921 şi în ziarul *Mişcarea* în anul 1923.

În aceste cronici Eduard Caudella îşi arăta toată admiraţia şi stima pentru George Enescu, violonistul, pianistul, compozitorul, dirijorul şi omul.

« Cauza principală care m-a făcut să scriu aceste dări de seamă, scria el, n-a fost alta decît pentru a-mi arăta marea mea admiraţiune pentru neîntrecutul maestru care, prin concertele sale, a pus publicul ieşean pe calea de a gusta şi înţelege mai bine muzica serioasă » [1].

Eduard Caudella, care urmase vioara cu cei mai mari violonişti ai timpului, care auzise şi pe cei mai mari violonişti ai secolului trecut şi actual şi care asistase în străinătate la concertele dirijate de marii şefi de orchestră, Hans Richter, Eduard Colonne, Artur Nikisch etc. era în măsură să poată face aprecieri juste şi obiective.

Menţionăm unele din aceste păreri ale lui Eduard Caudella asupra lui George Enescu ca violonist, dirijor, pianist şi compozitor.

Arătînd că « principala calitate a unui violonist este frumuseţea sunetului său » [2], Eduard Caudella preciza că la George Enescu acesta « e plin, larg şi dulce » [3]. « Tehnica sa e uimitoare, arcuşul său nu are sfîrşit » [4], « notele legate, staccatele, trilurile, flageoletele, sînt toate de o delicateţă, justeţă şi siguranţă fără greş » [5]. « E un violonist de înaltă şi cea mai bună şcoală şi un rival de temut al celor mai mari violonişti europeni. Pentru mine e un artist desăvîrşit » [6], încheie cu modestie Eduard Caudella.

Despre George Enescu dirijorul, Eduard Caudella scria: « Ce admir eu în modul d-sale de a conduce orchestra e în afară de miraculoasa sa memorie şi analizare şi se poate spune modul cum interpretează şi execută bucăţile ce dirijează. Nu trece nici cea mai mică frază, motiv sau imitaţiune în polifonia cea mai complicată fără ca să nu fie scoase la iveală într-un mod ingenios. E un adevărat capelmaestru » [7]. Apreciind faptul că George Enescu dirija fără partitură, Eduard Caudella scria: « Înţeleg să conduci compozitori clasici, cărora le-ai auzit şi studiat lucrările în străinătate, dar maestrul nostru o face şi cu compoziţiile moderne care sînt cu mult mai complicate şi unde atenţiunea trebuie să fie în gradul cel mai mare » [8].

Eduard Caudella îl auzise pe George Enescu şi ca pianist, în special în anii cînd a fost mai mult în contact cu dînsul. George Enescu l-a ţinut întotdeauna în curent cu diferitele sale compoziţii pe bătrînul său îndrumător, folosind în acest scop pianul pentru exemplificări. Eduard Caudella mai putuse să-şi dea seama de calităţile lui George Enescu ca pianist şi din concertele în care maestrul acompania la pian pe Mircea Bîrsan, Vasile Filip, Nicolae Buică ş.a.

« Enescu este un pianist excelent, afirmă Eduard Caudella — şi care descifrează la prima vista ori ce îi vei pune înainte, fie muzică de cameră, orchestrală, opere şi toate acestea după partiţiunile care conţin toate instrumentele » [9].

Dragostea şi respectul erau reciproce între aceşti doi muzicieni romîni. Astfel, George

---

[1] EDUARD CAUDELLA, *Concertul de adio al maestrului George Enescu*, în *Evenimentul*, XXVII, 1918, nr. 23, martie 2.

[2] *Idem*, *Al doilea concert al maestrului George Enescu*, în *Evenimentul*, XXVI, 1918, nr. 243, dec. 2.

[3] *Idem*, *Concertul al III-lea dat de marele maestru George Enescu*, în *Evenimentul*, XXVI, 1918, nr. 257 dec. 20.

[4] *Idem*, *Al doilea concert al maestrului G. Enescu*, în *Evenimentul*, XXVI, 1918, nr. 243, dec. 2.

[5] ED. CAUDELLA, *Concertul al III-lea dat de marele maestru George Enescu*, în *Evenimentul*, XXVI, 1918, nr. 257, dec. 20.

[6] *Idem*, *Concertul maestrului G.Enescu*, în *Evenimentul*, XXVI, 1918, nr. 15, febr. 20.

[7] *Idem*, *Al doilea concert simfonic*, în *Evenimentul*, XXV, 1917, nr. 265, dec. 3.

[8] *Idem*, *Al treilea concert simfonic*, în *Evenimentul*, XXV, 1918, nr. 273, ian. 11.

[9] *Idem*, *Concertele ilustrului maestru George Enescu*, în *Evenimentul*, 1915, XXIII, nr. 257, dec. 24.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Enescu a ţinut să-şi încheie seria concertelor simfonice ce le-a dirijat la Iaşi, în perioada 1917—1918, cu un festival închinat lucrărilor simfonice ale lui Eduard Caudella care împlinea 77 de ani. Acest concert avea o deosebită semnificaţie. Era manifestarea publică a recunoştinţei ce George Enescu o purta faţă de modesta şi luminoasa personalitate muzicală care-l descoperise şi îl călăuzise şi mai cu seamă respectul arătat de maestru pentru încercările creatoare ale unuia din înaintaşii muzicii romîneşti. În acel concert George Enescu a apărut ca dirijor şi interpret.

Erau înscrise în program: *Idila cîmpenească*, *Uvertura Moldova*, *Balada Dochia*, *O romanţă pentru violoncel cu acompaniament de orchestră*, *Balada Sergentul* şi *Concertul nr. 1 pentru vioară şi orchestră*, precum şi *Variaţiuni pe o temă de Tartini*, acompaniamentul de orchestră aparţinînd lui Eduard Caudella. Acesta din urmă a dirijat orchestra cînd George Enescu a fost solistul concertului în lucrările pentru vioară scrise de Eduard Caudella.

Concertul de la 23 mai 1918 poate fi considerat ca momentul culminant în cariera de profesor, pedagog, şi compozitor a lui Eduard Caudella.

Eduard Caudella scria în ziarul *Evenimentul* [1]:

« Nu găsesc cuvinte destul de expresive spre a mulţumi neîntrecutului şi marelui maestru George Enescu pentru nobila şi generoasa d-lui iniţiativă de a da un festival muzical în onoarea mea la Teatrul Naţional ».

În anul 1918 Eduard Caudella compusese un al doilea concert de vioară pe care George Enescu l-a descifrat cu ocazia unei vizite ce o făcuse compozitorului. În acelaşi timp George Enescu, care tocmai terminase de scris *Simfonia nr. 3* pentru cor şi orchestră, cu ocazia vizitei pe care Eduard Caudella a făcut-o, i-a cîntat la pian această lucrare a sa.

Eduard Caudella relatează despre această vizită întîmplată în ziua de 8 noiembrie 1918, următoarele:

« Se înţelege că pe un pian nu se pot reda şi deosebi diferitele efecte dinamice ale unei orchestre aşa de mari compusă din toate instrumentele atît vechi cît şi noi introduse în orchestra modernă, ca *Celesta* şi alte multe încă. Maestrul însă le imita prin voce, fluerături, imitînd flautul, cornul etc. aşa de bine încît poţi să-ţi faci o idee aproximativă ce efect strălucit şi frumos trebuie să facă în realitate toate la un loc sau aparte fiecare. Simfonia a 3-a în do major este o lucrare gigantică atît ca invenţiunea diferitelor motive cît şi prelucrarea lor contrapunctică, polifonă, imitătoare şi armonii stranii dar de un efect splendid şi cît se poate de bogat. Muzica maestrului e modernă » [2].

Eduard Caudella nu-şi ascundea părerea sa că muzica lui George Enescu va fi înţeleasă de puţină lume. « Vor trece mulţi ani încă pînă ce publicul nostru îl va înţelege ca să-l poată aprecia după meritele sale » [3].

După plecarea lui George Enescu din Iaşi aceşti doi muzicieni păstrează o strînsă legătură prin corespondenţă.

Eduard Caudella l-a ascultat ultima oară pe George Enescu, cu un an înainte de a muri, în anul 1923 la Iaşi. În 1927, cu ocazia concertelor date de George Enescu în oraşul lui Eduard Caudella, el a dat şi un concert pentru ajutorarea familiei decedatului său îndrumător şi prieten.

Ca un suprem omagiu adus maestrului său iubit, George Enescu i-a dedicat una din cele mai valoroase lucrări *Suita pentru pian şi vioară « Impresiuni din copilărie »*.

Limbajul muzical al lui George Enescu ajunsese la o maiestuoasă maturitate. Trecuse aproape o jumătate de veac de cînd copilul de 7 ani, care primise în dar o vioară de jucărie, spunea îndrumătorului său « cîntă tu ca să văd ce ştii ». Acum, în preajma celui de-al doilea război mondial, aproape de vîrsta pe care o avea sfătuitorul său cînd i-a fost înfăţişat pentru întîia dată, în fraze molcome sau tulburate, în cadenţe iuţi sau line, cu vorbe măiestrite, dar pe înţelesul oricărui iubitor de muzică al zilelor noastre, George Enescu evocă peisajele Moldovei copilăriei sale. Pe acest fundal al trecutului aducerile aminte ale marelui dascăl de muzică al vremii noastre, tot aşa cum Eduard Caudella fusese dascălul de muzică al vremii sale, au proiectat

---

[1] Eduard Caudella, *Mulţumire*, în *Evenimentul*, XXVI, 1918, nr. 95, mai 29.

[2] *Idem*, *O oră la marele nostru maestru George Enescu*, în *Evenimentul*, XVI, 1918, nr. 230, nov. 16.

[3] *Idem*, *Progresul muzicii şi al teatrului la noi*, în *Arta romînă*, III, 1910, nr. 9 — 10, p. 135.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

figura îndrumătorului său, au împletit-o în cîntec, au legat-o în permanența creației sale.

Dincolo de vorbele puține pe care le-am consemnat aci, muzica dedicată de George Enescu Moldovei amintirilor cuprinde în ea, mai actuală și netrecătoare decît acestea, figura luminoasă a unuia din cărturarii trecutului nostru care merită să fie pusă alături de făuritorii culturii muzicale românești.

NICOLAE MISSIR

RECTIFICĂRI LA DATELE BIOGRAFICE ALE PICTORULUI CONSTANTIN LECCA

Primul publicist care s-a ocupat mai pe larg de biografia lui Constantin Lecca afirma că pictorul s-a născut la Brașov în anul 1810, decembrie 18, și că « și-a încheiat viața în București, unde închise ochii la 14 octombrie 1887 » [1].

Tipărite nu mult după moartea artistului, socotite așadar perfect autentice — aceste date au fost preluate de muzeografi și înscrise pe etichete sub pînzele lui. Enciclopediștii români au certificat limitele vîrstei pictorului [2]; cataloagele au înregistrat [3], istoricii de artă au ratificat faptul — ce părea incontestabil — că Lecca ar fi trăit șaptezeci și șapte de ani [4]; aceasta părea cu atît mai verosimil cu cît nepotul artistului, Octav George Lecca (amator de complicate genealogii) fixase la rîndul lui aceeași dată [5]. Numai Barbu Theodorescu, autorul celei dintîi monografii consacrate lui *Constantin Lecca* — surprins probabil de vîrsta precoce la care și-ar fi urmat studiile în străinătate (în ipoteza unanim acceptată că pictorul s-a născut în 1810) — făcea anumite rezerve atunci cînd mărturisea că nu a fost în măsură să verifice personal anul nașterii, la care totuși se oprise [6].

Cercetările întreprinse de noi în orașul natal al pictorului, în arhiva bisericii Sf. Nicolae din Șchei, a cărei tîmplă fusese odinioară zugrăvită de pictor, nu au dat rezultate, întrucît din acel timp nu s-au păstrat acte.

Descendenta pictorului — Sylvia Lecca-Lehliu (n. 1873), fiica lui Constantin C. Lecca — ne-a comunicat ulterior un act oficial, din anul 1858, învestit cu sigiliu de ceară roșie și scris de mîna lui « Ioann Petricu, Protopopŭ al Bîrsei și Parochulŭ locului » și din care data nașterii artistului reiese ca fiind anterioară cu trei ani. Este vorba de un extras pe coală timbrată al Protocolului botezaților (fila 179 din anul 1807). Documentul atestă în chip neîndoielnic că « fiulŭ reposatului D[omn] Negutiatoriŭ Dimitrie Leca din Brașiovŭ » a fost botezat în acel an, la 10 august; așadar că se născuse cu puțină vreme înainte.

Ceea ce a indus în eroare pe unii biografi — în afara celor relatate [7] — a fost faptul că însuși bătrînul zugrav nu-și declara întotdeauna cu exactitate anul nașterii, în diversele prilejuri cînd i se cerea.

Astfel, în 1868, la căsătoria fiului său — Constantin Lecca afirmase neglijent că are 60 de ani, cînd în realitate el mergea spre 62 [8].

Nouăsprezece ani mai tîrziu, la moartea sa, decalajul crescuse cu încă doi ani.

În « faire-part »-ul tipărit de familie în

[1] CF. N. TINCU, *Constantin Lecca (1810—1887)*, în *Revista nouă*, 1894, noiembrie.

[2] DR. DIACONOVICI, *Enciclopedia română*, Sibiu, 1904, vol. III, p. 71. GR. ADAMESCU și A. CANDREA, *Dicționarul enciclopedic ilustrat*.

[3] *Catalogul Muzeului Toma Stelian*, București, 1939, p. 83.

[4] GH. OPRESCU, *L'Art roumain de 1800 à nos jours*, Malmö, 1935, p. 24; *Istoria picturii românești în secolul al XIX-lea*, ed. a II-a, București, 1943, p. 107; *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, București, 1942, vol. I, p. 295.

BARBU THEODORESCU, *Constantin Lecca* (Din lucrările seminarului de Istoria Artei de la Universitatea din București), București, 1938, p. 7.

[5] OCTAV GEORGE LECCA, *Genealogia a 100 case din Țara Românească și Moldova*, București, 1911, p. 57.

[6] BARBU THEODORESCU, *op. cit.*, p. 7, nota 6.

[7] Anul nașterii pictorului a fost comunicat și ultimului monografist al artistului (JACK BRUTARU, *C. Lecca*, București, 1956, p. 6) care însă a folosit informația în mod greșit, păstrînd luna decembrie și ziua de 18 indicată de vechii biografi. În felul acesta ar rezulta că Lecca a fost botezat cu 4 luni mai înainte de a se fi născut.

[8] Cf. Copia de la Arhivele Statului, nr. 1187/1943 a contractului de căsătorie nr. 125 din 28 sept. 1868 al lui Constantin C. Lecca cu Lucreția Nenovitz.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ziarul *L'Indépendance Roumaine* — după ce se anunța că pictorul a încetat din viață în ziua de vineri 13 octombrie 1887 [1], la ora 11,30 — după ce se invita lumea la ceremonia ce urma să se desfășoare peste

Necrologul publicat în *L'Indépendance Roumaine* după aceasta [3], ca și cel apărut în gazeta *Romînia*, cu laude pentru « penelul meșter » al celui care a lăsat « urme artistice pe zidurile multor biserici și numeroase

Extrasul actului de botez al pictorului Constantin Lecca

două zile în « casa mortuară » din str. Amzei nr. 19 — se preciza de asemenea că Lecca trăise 77 de ani [2].

tablouri istorice ce fac podoaba multor case » [4], sau liricul reportaj al corespondentului din București al revistei *Familia* [5]

[1] Nici decum la « 14 octombrie » cum s-a scris fără a se verifica.

[2] *L'Indépendance Roumaine*, 1887, octombrie 15/27.

[3] *Ibidem*, 17/29.

[4] *Romînia*, 1887, octombrie 16/28.

[5] A. C. Șor, *Din viața de Bucuresci, Arte în doliu*, în *Familia*, 1887, oct. 25/nov. 26.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— toate s-au călăuzit de bună seamă, după anunțul funebru care-i statornicise vîrsta.

Datorită documentului pe care-l publicăm, se restabilește adevărul cu privire la datele biografice ale lui Constantin Lecca: născut în 1807, el a murit la 80 de ani, în ziua de 13 octombrie 1887.

BARBU BREZIANU

DESPRE ORIGINEA LUI WIT STWOSZ

Istorici de artă de mare autoritate, polonezi [1] sau germani [2], influențați adînc de prejudecățile lor burgheze, au polemizat timp de decenii în ceea ce privește apartenența « națională » a celebrului sculptor în lemn și piatră, a gravorului, pictorului, arhitectului și cartografului din perioada goticului tîrziu, cunoscut — după împrejurări — sub numele de Wit Stwosz sau Veit Stoss. Cercetările despre activitatea lui sînt continuate și astăzi în Republica Democrată Germană și în Republica Populară Polonă [3].

Într-adevăr, artistul figurează în actele Consistoriului cracovian în anul 1496 ca « Vithus snyezer civis cracoviensis », în documentele orașului Nürnberg în anul 1499 ca « Veit Stoss von Kracka » [4] — adică Veit Stoss din Cracovia — pe cînd copia din 1533 a documentului de consacrare a celebrului altar sculptat Sf. Maria din Cracovia, realizat de maestru între anii 1477 și 1489, menționează: « magister autem sive artifex hujus operis fut magister Vittus almanus de Norinberga » [5] — conducătorul cît și artistul (executant) al acestei opere a fost maestrul Vitus, german din [de] Nürnberg. Care este însă semnificația acestor caracterizări?

« De Cracovia » nu vrea să spună decît că acest mare artist, născut după unii în 1438, iar după alții în 1447 și mort în 1533 [6], care a părăsit orașul polonez în 1496 pentru a se stabili la Nürnberg venea de la Cracovia, unde locuise timp îndelungat și realizase opere de artă cunoscute și de cea mai mare însemnătate pentru dezvoltarea ulterioară a artei poloneze. « German de Nürnberg » nu are altă semnificație decît aceea că maestrul venea din acel mare oraș liber din « Sfîntul Imperiu Roman de Națiune Germană » la a cărui cetățenie — cetățenia în prima accepțiune a acestui cuvînt: de locuitor cu depline drepturi ale cetății libere — renunțase în 1477 [7] pentru a deschide un atelier de sculptură la Cracovia.

Desemnarea lui ca « polonez » de către contemporanii lui din Nürnberg în jurul anului 1510 [8] nu înseamnă mai mult decît

---

[1] ADAM CHMIEL, *Źródta do historyi sztuki i civilizacyi u Polsce* (Izvoare privitoare la istoria artei și civilizației în Polonia), Cracovia, 1911; FELIX KOPERA, *Wit Stwosz w Krakowie* (Wit Stwosz la Cracovia), în *Rocznik krakowski*, vol. 10 (1907), Cracovia; LEONARD LIPSZY și STANISLAW TOMKOWICZ, *Zabytki sztuki w Polsce* (Monumente de artă în Polonia), vol. I, Cracovia, Kościół i klasztor oo dominikanow, Cracovia, 1924.

[2] BERTHOLD DAUN, *Beiträge zur Stossforschung: Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn*, Leipzig, 1903; MAX LOSSNITZER, *Veit Stoss, die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben*, Leipzig, 1912; HUBERT WILM, *Veit Stoss—Ausstellung în Nürnberg*, în *Pantheon (der Cicerone)*, München, VI (1933), nr. 7 (iulie).

[3] A. WADOLSKOWSKA, *Reflekxy sztuki Wita Stwosza na Slasku* (Reflexele artei lui Wit Stwosz în Silezia), în *Sprawozdania Wroclawskiego Towarzystwa Naukowago*, VII (1952); TADEUSZ DOBROWOLSKI și JOZEF EDWARD DUTKIEWICZ, *Wit Stwosz altarz krakowski* (Altarul lui Wit Stwosz la Cracovia), Varșovia, 1951; B. PRZYBYSZEWSKI, *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu 1440—1500*, în *Zródła do dziejów Wawelu*, t. III, Cracovia, 1960; KARL WŁOCK, *Wit Stwosz oder Veit Stoss, ein Diskussionsbeitrag*, în *Blick nach Polen*, Berlin, 1952, nr. 4.

[4] MAX LOSSNITZER, *Die Frühwerke des Veit Stoss und ihre Beziehungen zur oberdeutschen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts, Inaugural-Dissertation*, Halle, 1912; BOLESŁAW PRZYBYSZEWSKI, *Nieznane archiwalia dotyczące Wita Stwosza*, (Notițe arhivistice privind pe Wit Stwosz), în *Biuletyn Historii Sztuki* XIV$_2$, Varșovia, 1952.

[5] A. ESSERWEIN, *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*, Graz, 1867; WILHELM PINDER, *Die deutsche Plastik des XV. Jahrhunderts*, Leipzig, 1924.

[6] După nürnberghezul Neudörfer care l-a cunoscut pe artist după anul 1500, el ar fi atins vîrsta de 95 ani, ceea ce corespunde datei de 1438 pentru naștere, iar după unul din primii istorici de artă germani, de la începutul secolului al XVIII-lea, Chr. G. von Murr, s-ar fi născut în 1447.

[7] THIEME-BECKER-VOLLMER, *Allgemeines Lexikon, der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, 1938, vol. 32.

[8] M. LOSSNITZER, *Die Frühwerke...*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

epitetul de « Schwob » al rudei lui apropiate Matthias, stabilit în 1482 la Cracovia, venind din comuna Harău, raionul Ilia, regiunea Hunedoara [1], sau decît cel de « american » de pildă, dat unor romîni transilvăneni care au emigrat în timpul dominației austro-ungare temporar peste ocean, și anume că respectivul a locuit un timp îndelungat între cei de altă limbă, între cei din altă țară.

Tot astfel un precursor al lui Stwosz și care l-a influențat adînc pe acesta, celebrul Nikolaus Gerhaert — care a activat între 1462 și 1473 — fu cunoscut la început sub numele « de Leyen » (Leyden?), după localitatea din care venea, și mai tîrziu sub acela « de Strassbourg » [2], după cetatea în care realizase cele mai de seamă opere ale sale și a cărei cetățenie o obținuse.

Nici studierea ascendenților presupuși ai maestrului nu duce cercetarea mai departe pentru că nimic nu permite să se precizeze dacă el este urmașul acelui Hanus Stochse care a obținut în 1432 cetățenia — indigenatul Cracoviei [3], al acelui Michael Stoss, pomenit la Nürnberg în 1415, al acelui Heinrich Stoss, devenit tot acolo maestru curelar în anul 1446, sau poate al acelei văduve Katharina Stoss, stabilită în 1454 tot la Nürnberg [4].

Dar ortografia numelui? În documentele de epocă și în înscrisurile maestrului apar utilizate cînd pronumele Wit, Vit, Veidt, Feyt, Vitus, Vithus și Vittus, cînd numele de familie Stoss, Stosz, Stuoz, Stwosz și Stuossz [5]. Aceste forme sînt cînd mai aproape de imaginea fonetică polonă, cînd de cea germană, cînd sînt evident latinizate după moda vremii. În împrejurări similare, Michael Weiss (1569—1612), judele Brașovului, utiliza semnăturile Weiss, Féher sau Albinus și scria tot atît de curent însemnările sale intime în limba germană, maghiară și latină [6], iar umanistul Udrișteș Năsturel, cumnatul lui Matei Basarab, cînd își ebraiza pronumele în Uriel, cînd își slaviza numele de familie în Năsturelovici [7]. De aci, neconcludența faptului că Stwosz, închis fiind la Nürnberg, scria din temniță scrisori în limba germană, adresate însă unor persoane necunoscătoare ale limbii poloneze — într-o germană dialectală de altfel, cu numeroase cuvinte slave, utilizate pe atunci la Cracovia [8].

Dar ce concluzii se pot trage în această privință din opera lui? Nu există lucrare semnată sau autentificată documentar ca fiind a lui Stwosz înaintea executării altarului Sf. Maria de la Cracovia, început în 1477, și atunci unii cercetători burghezi caută să antedateze unele lucrări ce i se atribuie maestrului pe considerente stilistice pentru a « dovedi » astfel că a stat mai mult ici sau colo: cei polonezi de pildă tripticul de la Lusina [9], în mod evident ulterior începerii marelui altar, alături de statuia de lemn realmente timpurie a sf. Ieronim; cei germani « figurile » de la Radolzburg[10] alături de relieful întradevăr timpuriu al « Morții Mariei ». Cele de mai sus vorbesc în mod elocvent despre « elasticitatea » și « științificitatea » cercetărilor făcute de pe pozițiile naționalismului!

Cu aceeași rezervă trebuie primite și afirmațiile cu privire la « caracterul polonez » al unora din fizionomiile create de

---

[1] Berthold Daun, *Beiträge...*, Viktor Roth, *Deutsche Bildhauer in Siebenbürgen*, în *Siebenbürgisch-deutsches Tageblatt*, Sibiu, nr. 9932, 9935, 9940, 9948, 9956 și 9961/1906.

Cvasiunanimitatea cercetătorilor identifică «Harow»-ul din document cu comuna Hărău din Transilvania.

[2] Paul Herre, *Deutsche Kultur des Mittelalters in Bild und Wort*, Leipzig, 1912; Karl Lamprecht, *Deutsche Geschichte, neuere Zeit*, zweite Abteilung, *Zeitalter des individuellen Seelenlebens*, vol. I, partea 1, ed. V, Berlin, 1921; Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, tom. II, Potsdam, f.d.

[3] Max Lossnitzer, *Die Frühwerke...*

[4] Thieme-Beker-Vollmer, *op. cit.*

[5] Hampe, *Nürnberger Ratserlässe über Kunst und Künstler*, în *Quellenschriften für Künstgeschichte und Kunsttechnik*, seria nouă, Viena, vol. 11 (1904); Max Lossnitzer, *Veit Stoss...*; Feliks Kopera, *Wit Stwosz...* B. Przybyszewski, *Wypisy...*

[6] Mich. Mediensem Weyss, *Liber annulium raptim scriptus per*, în *Deutsche Fundgruben zur Geschichte Siebenbürgens*, editat de Trauschenfels, 1841; Joseph Trausch, *Denkblätter der Siebenbürger Deutschen*, vol. III, Brașov, 1871.

[7] Petre Năsturel, *Însemnări din Hîrlău și împrejurimi*, în *Monumente și muzee*, vol. I, București, 1958.

[8] Karl Wlock, *op. cit.*

[9] L. Lepszy, *Stanislaus Stoss*, în *Zeitschrift für bildende Kunst*, XXIV (1889); A. Wadolskowska, *op. cit.*

[10] Lossnitzer, *Die Frühwerke...*; Berthold Daun, *op. cit.*; Hubert Wilm, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

el [1] sau la «tipul feciorelnic german» al madonelor sculptate de mîna lui Stwosz. Toate acestea nu dovedesc mai mult decît exactitatea anatomică a negrului înfăţişat în relieful *Adoraţia magilor* sau a evreilor redaţi în unele din scenele evanghelice — şi anume că maestrul a redat sub masca religioasă a operelor sale [2], mască impusă de biserică şi de clasa dominantă din acea vreme [3], figurile umane cu acel pătrunzător realism ce le asigură interesul nostru şi după prăbuşirea ideologiei dominante din vremea maestrului.

Toată controversa nu e la locul ei: faptele în aparenţă contradictorii devin inteligibile dacă ţinem seama de împrejurarea că naţiunile ca atare sînt, în lumina învăţăturii marxiste [4], categorii istorice ce s-au format abia în era ascensiunii avansate a capitalismului o dată cu piaţa naţională şi cu existenţa centrelor culturale naţionale — toate acestea erau însă de-abia în stare embrionară în anii vieţii lui Stwosz [5]. Cu adevărat mai importantă era atunci cetăţenia unui oraş — ceea ce însemna aflarea la adăpost de tendinţele feudalilor de a transforma pe meseriaşi şi artişti în iobagi — decît limba maternă; de aceea indigenatul lui Stwosz a fost cînd oraşul liber Nürnberg, cînd capitala Poloniei de atunci, Cracovia, oraş cu anumite privilegii. Este deci lesne de înţeles pentru ce nu s-au păstrat însemnări cu totul clare despre originea ultimului mare sculptor al goticului tîrziu.

Rămîne totuşi deschisă — cu toate implicaţiile ei — problema regiunii de unde se trage maestrul. Ipotezele menite să uşureze descifrarea acestei probleme trebuie să ţină seama de următoarele fapte precise, deosebit de semnificative nu numai pentru istoria artei în general, dar şi pentru dezvoltarea artistică de pe teritoriul ţării noastre.

La stabilirea lui la Cracovia în 1477, Stwosz era în vîrstă de 39 ani — în orice caz nu putea fi mai tînăr de 30; el era deja un maestru de vază deoarece i s-a încredinţat pe dată sculptarea marelui altar pentru biserica Sf. Maria. În capitala Poloniei, Stwosz îşi cumpără în 1481 o casă, semn de prosperitate materială, şi este ales în 1484 staroste al breslei lui, fiind în acelaşi an lăudat fără nici o reticenţă de către consiliul municipal pentru opera începută [6]. Or, chiar în această perioadă de avînt şi succese şi anume în 1482 un oarecare Matthias Stoss, de meserie orfevrar, devine cetăţean al Cracoviei, primind de îndată după aceea o procură generală pentru administrarea averii maestrului—plecat adesea din însărcinarea administraţiei orăşeneşti şi din interese personale: această procură [7] dovedeşte o înrudire apropiată între cei doi. Acest Matthias, decedat după 1534 la Cracovia [8], fie el frate sau văr al lui Stwosz, venea — după cum se ştie — din Harow (com. Hărău, raionul Ilia, reg. Hunedoara). În anul 1502, Lossel (Ladislau), împuternicit de Stwosz a încasa sumele de bani ce le mai avea de primit la Cracovia, îl denumeşte pe acesta într'o chitanţă «Vittus sculptor de Horb (Horw)», adică de Hărău [9].

Dintre fiii maestrului, cel mai înzestrat, Stanisław Stwosz, rămîne la Cracovia,

---

[1] Zbigniew Hornung, *Materialy do dziejów stosunków artystyczych polsko-slaskich w XVI i XVII wieku* (Materiale despre istoria relaţiilor artistice polono-sileziene în sec. XVI şi XVII), Vroclaw, 1956; Louis Réau, *Peter Vischer et la sculpture franconienne du XIV-ième au XVI-ième siècle*, Paris, 1909; Wilhelm Pinder, *Vom Wesen und Werden deutscher Formen: die deutsche Kunst der Dürerzeit*, Leipzig, 1940.

[2] Wescher, *Veit Stoss als Kupferstecher*, în *Pantheon (der Cicerone)*, München, VI (1933), nr. 8; Peter Kast, *Veit Stoss-Altar in alter Schönheit*, în *Blick nach Polen*, nr. 2/1950.

[3] Marx-Engels-Lenin-Stalin, *Zur deutschen Geschichte*, vol. I, Berlin, 1953; Iskustvo Ghermanii XV—XIX i Austrii XVIII—XIX vv. Moscova, 1935; Franz Mehring, *Deutsche Geschichte vom Ausgange des Mittel-alters*, Berlin, 1952; Fritz Rörig, *Die europäische Stadt vom 13, bis zum 16. Jahrhundert*, in *Propyläen- Weltgeschichte: das Zeitalter der Gotik und Renaissance*, Berlin, 1932.

[4] V. I. Lenin, *Despre dreptul naţiunilor la autodeterminare*, în *Opere alese în două volume*, vol. I, partea a II-a, Moscova, 1943; I. V. Stalin, *Marxismul şi problema naţională*, în *Opere*, vol. II, Bucureşti, 1949.

[5] Georg Steinhausen, *Geschichte der deutschen Kultur*, Leipzig, 1929; M. V. Alpatov, *Всеобщая история искусств*, red. A. Leonov, Moscova, 1948, vol. II.

[6] Thieme-Baecker-Vollmer, *op. cit.* Drept semn de preţuire: «um seiner Tugend und Kunst willen» — de dragul virtuţilor şi a realizărilor sale artistice — este scutit pe tot timpul vieţii de plata dărilor.

[7] Berthold Daun, *op. cit.*; Zbigniew Hornung, *op, cit.*; Viktor Roth, *Siebenbürgische Altäre*, Strassbourg, 1916.

[8] L. Lepszy, *op. cit.*

[9] B. Przybyszewski, Nieznane...

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Matthias — a se remarca identitatea de nume cu orfevrarul venit din Hărău — se stabileşte la Plzen (Cehoslovacia), Florian la Görlitz (R.D.G. la graniţa cu Polonia), Sebastian şi Adrian duc o viaţă vagabondă [1]. Pe cînd alţi doi şi anume Willibald şi Andreas îşi găsesc un rost la Nürnberg, nu mai puţin de trei fii ai maestrului se stabilesc în Ardeal şi anume Vitus (cel tînăr) la Braşov, Johann la Sighişoara şi Martin la Mediaş [2] — desigur nu întîmplător, iar venirea lor coincide cu o perioadă a creşterii brusce a nivelului artei transilvănene [3]. Mai mult, după moartea maestrului fură trimişi curieri speciali pentru ca să obţină lichidarea bunurilor lui Stwosz şi plata pentru lucrările furnizate de atelierul său nu numai în diverse oraşe germane, la Cracovia, în Boemia, dar şi în Transilvania, fără însă să rezulte din ştirile păstrate [4] care erau operele de artă furnizate clienţilor ardeleni şi unde se aflau bunurile ce urmau să fie lichidate.

Fără îndoială că plecarea fiilor lui Stwosz din Nürnberg se datorează împrejurării că oraşul a devenit curînd după reforma lui Luther protestant şi în genere ostil artei figurative — de altfel şi Dr. Andreas Stoss, priorul mănăstirii Carmeliţilor ce făcuse rost tatălui său de comanda pentru altarul sculptat numit astăzi « de la Bamberg » (realizat între 1520 şi 1523), avea să fie expulzat curînd din Nürnberg [5] totuşi, aceasta nu explică pentru ce atîţi urmaşi ai maestrului au ales drept nouă patrie Ardealul: oare numai acesta rămase receptiv (bineînţeles numai două decenii pînă la reforma iniţiată de Honterus [6]) pentru migala marilor altare sculptate şi pictate?

Este de asemenea evident că atunci cînd se vorbeşte despre faptul că meşterul orfevrar Matthias a venit din Hărău nu s-a subliniat un indigenat, o cetăţenie a celui în cauză — Hărăul, localitate romînească, nu se bucura de nici un privilegiu municipal, era însă un centru mai dezvoltat, fapt dovedit nu numai prin semnalarea din secolul al XIV-lea cu privire la existenţa unor grupuri de meseriaşi la Ilia [7], ci şi din împrejurarea că Hărăul a ajuns mai tîrziu, sub Habsburgi, sat grăniceresc. În acest caz deci « Harow » indică pentru Matthias localitatea de origine. Grafia tîrzie şi aproximativă « Horb » (Horw) în ceea ce-l priveşte pe Storwosz personal vine în sprijinul ipotezei că familia e din Harow (Hărău).

Ipoteza cum că maestrul s-ar fi tras din localitatea Stosz, situată în nord-estul Slovaciei în regiunea Spiss (în l. maghiară Szépes, în l. germană Zips), teritoriu pe atunci cu mulţi colonişti germani, stabiliţi acolo în veacul al XIV-lea, se sprijină doar pe identitatea aparentă a numelui, pe faptul că în acea regiune se află cîteva altare din şcoala lui Stwosz, în special din dalta acelui discipol Pavel din Levoča, artist pe care germanii îl numesc Paul von Leutschau, iar ungurii Löczy Pál! [8] Proporţional însă, sculpturile de mîna sau sub influenţa lui Stwosz sînt mai puţin frecvente în regiunea Spiss decît în Transilvania, şi este de neconceput ca nici unul din numeroşii urmaşi ai maestrului să nu se fi stabilit definitiv aci dacă ar fi fost într-adevăr regiunea de baştină [9].

În orice caz, regiunea Spiss nu are nici o lucrare care să fie de factură atît de net stoss-iană ca marele crucifix de lemn policromat, descoperit în anul 1957 la Apold (Trappold) de către Erhard Andrée şi aflător astăzi în muzeul raional « Valea Hîrtibaciului » din Agnita [10].

---

[1] Thieme-Baeker-Vollmer, *op. cit.*; Berthold Daun, *op. cit.*

[2] Virgil Vătăşianu, *Istoria artei feudale în Ţările Romîne*, Bucureşti, 1959, vol. I; Berthold Daun, *Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen, Ungarn und Siebenbürgen*, Leipzig, 1916; Viktor Roth, *op cit.*; Nicolae Iorga, *Istoria bisericii romîneşti*, Văleni-de-Munte, 1908, vol. I.

[3] Viktor Roth, *Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen*, Strassbourg, 1906.

[4] Berthold Daun, *op. cit.*; Albert Amlacher, *Das Mühlbacher Altarwerk*, în *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenburgische Landeskunde*, XXVII (1904); Viktor Roth, *Die deutsche Kunst in Siebenbürgen, bearbeitet von C. Theodor Müller und anderen*, Berlin şi Sibiu, 1934; Virgil Vătăşianu, *op. cit.*

[5] Thieme-Baecker-Vollmer, *op. cit.*; Max Lossnitzer, *Veit Stoss.*

[6] Carl Göllner, *Johannes Honterus*, Bucureşti, 1960.

[7] Ştefan Pascu, *Meşteşugurile în Transilvania pînă în secolul al XVI-lea*, Bucureşti, 1954.

[8] Jenö Rados, *Magyar oltárok* (Altare ungureşti), Budapesta, 1938; Berthold Daun, *Beiträge. .*

[9] Oskar Schürer şi Erich Wiese, *Deutsche Kunst in der Zips*, Brno, Viena, Leipzig, 1938; Berthold Daun, *Beiträge. . .*; *idem*, *Veit Stoss. . .*; Viktor Roth, *Deutsche Bildhauer. . .*

[10] *Ein neuer Veit Stoss gefunden?*, în *Neuer Weg*, din 22 noiembrie 1957 [Erhard Andrée], *Neue Funde aus der Arbeit der Forschungsabteilung des Harbachtal museums Agnetheln*, in *Volks*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Într-adevăr, spre deosebire de celelalte sculpturi de şcoală stossiană ca de pildă marele altar de la Sebeş-Alba [1] sau ca statuetele lui Ioan botezătorul şi Ioan evanghelistul de la Roadăş [2], lucrări în care se pot discerna caracteristici ale renaşterii ce se suprapun celor stoss-iene, crucifixul din Apold nu poate fi atribuit lui Vitus cel tînăr din Braşov, staroste al breslei în 1522, activ şi la Curtea de Argeş la începutul anului 1523, mort în 1531 înaintea tatălui său [3], sau altora [4]. Acest crucifix din Apold are aceeaşi anatomie scrupulos de exactă, aceeaşi redare dramatic-naturalistă gotic tîrzie a tensiunii trupului torturat, aceeaşi scoatere în evidenţă a încheieturilor şi a falangelor mîinilor prelungi şi a picioarelor noduroase şi aceeaşi mulare a şorţului pe corp ca şi crucifixul de piatră din anul 1492 din biserica Sf. Maria din Cracovia [5]. Există de asemenea o similitudine evidentă între bogăţia şuviţelor de păr încîlcite ale lui Isus de pe crucifixul din Apold şi bogăţia capilară a personajelor din altarul Sf. Maria, realizat la Cracovia între 1477—1489.

De aci, ţinînd seama de legăturile lui Stwosz cu Transilvania, de strămutarea la Cracovia a lui Matthias în 1482, de legăturile continue dintre capitala poloneză şi Ardeal, se poate concepe pe de o parte ca o comună deosebit de prosperă şi bogată, ce-şi terminase marea biserică tocmai spre sfîrşitul veacului al XV-lea şi care avea să dea pe Luca de Trappold, primul tipograf ardelean precursor al lui Honterus, şi pe Simon de Trappold, unul din primii reformatori saşi [6], să se fi adresat tocmai acestui maestru cunoscut, iar pe de alta ca Stwosz, deşi tocmai în deceniul de maximă ocupaţie şi de maxime onoruri, să-şi fi făcut timp să sculpteze personal un crucifix impresionant pentru comanditarii din ţara sa de baştină.

Preluarea acestei comenzi de către Stwosz nu înseamnă însă că maestrul personal ar fi condus la începutul veacului al XVI-lea un atelier de sculptură la Braşov, după cum s-a crezut în mod eronat [7] de către unii cercetători — aci este vorba evident despre o confundare a lui Stwosz cu fiul său Vitus cel tînăr.

S-a mai emis părerea că Stwosz ar fi fost german de origine pentru că cei mai mulţi membri ai familiei au trăit în « oraşe germane » şi au creat în « spiritul artei germane »[8]. În primul rînd nu se poate vorbi într-un fel atît de hotărît de o artă germană unitară, cunoscînd fărîmiţarea politică a « Sfîntului Imperiu » şi ca — urmare acesteia — operele de artă din diferitele regiuni germane prezintă în această epocă deosebiri importante [9]. În al doilea rînd, împrejurarea că majoritatea oraşelor din Boemia, Polonia vestică, Ungaria nordică şi Transilvania[10] — ba chiar şi Cîmpulun-

---

zeitung, Oraşul Stalin, 5 decembrie 1957; ERHARD ANTONI, *Bedeutende spätgotische Plastik gefunden*, în *Volkszeitung*, Oraşul Stalin, 26 noiembrie 1957.

[1] FRIEDRICH MÜLLER, *Zur Beschreibung der evang. Pfarrkirche von Mühlnach in Siebenbürgen*, în *Mitteilungen der kais. kön. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, Wien, nr. 1/1856; VIKTOR ROTH, *Die ev. Kirche in Mühlbach*, Festgabe, Sebeş, 1922; RUDOLF BRIEBRECHER, *Baukunst und Kunsthandwerk*, în *Bilder aus der Kulturgeschichte der Siebenbürger Sachsen*, vol. I, Sibiu, 1928.

[2] WALTER HORWATH, *Zur Geschichte der Kirche von Radeln*, în *Deutsche politische Hefte aus Grossrumänien*, nr. 10, 1925; MARTIN DULDNER şi JOHANN, *Aus der Vergangenheit und Gegenwart der sächsischen Gemeinde Radeln*, Festgabe, Sighişoara, 1882.

[3] VIKTOR ROTH, *Siebenbürgische Altäre...*; G. A. SCHULLER, *Bemerkungen zu dem Aufsatz « Der Nürnberger Bildschnitzer Veit Stoss in Kronstadt »*, în *Korrespondenzblatt des Vereins frü Siebenbürgische Landeskunde*, XXIX (1906), 4.

[4] VIRGIL VĂTĂŞIANU, *op. cit.*

[5] MARIE ANNE DE BOVET, *op. cit.*; A. ESSERWEIN, *op. cit.*

[6] ERHARD ANTONI, *cit.*

[7] FRIEDRICH WILHELM SERAPHIN. *Der Nürnberger Bildschnitzer Veit Stoss in Kronstadt*, în *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, XXIX (1906), 2; G. A. SCHULLER, *op. cit.*; TIHAMER GYÁRFAS, *Veit Stoss Erdélyben?* (Veit Stoss in Ardeal?), în *Batthyaneum*, Alba-Iulia şi Cluj, I (1907).

[8] MAX LOSSNITZER, *Veit Stoss...*; WILHELM PINDER, *Die deutsche Plastik...*

[9] WILHELM HAUSENSTEIN, *Kunstgeschichte*, Berlin, 1927; GEORG DEHIO, *Geschichte der deutschen Kunst*, vol. II, text, Berlin & Leipzig, 1930; GEORG LILL, *Deutsche Plastik*, Berlin, 1925; ANDRÉ MICHEL, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, vol. 5, p. 1, Paris, 1912.

[10] A. KUTAL, LIBAL A. MATEJCEK, *Ceskéumení goticke* (Caracteristicile goticului ceh), vol. I, Praga, 1949; VIRGIL VĂTĂŞIANU, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

gul-Muscel în Ţara Romînească [1] — aveau în jurul anului 1500 administraţie de tip german, adică conformă dreptului « brandenburgic » [2], menit să dea garanţii împotriva unor încercări ale marilor feudali de a încălca drepturile orăşenilor, de a se infiltra în conducerea municipală şi de a o smulge apoi patricienilor, nu înseamnă de loc că populaţia urbană din aceste localităţi a fost în majoritate germană [3]. În al treilea rînd se uită că nu a existat în veacurile XV şi XVI o legătură directă între originea unui artist şi mediul în care a activat. Şi apoi, de ce uită cei ce nu vor să cunoască pe maestru decît sub numele de Veit Stoss că fiul mai mare al lui Stwosz purta numele de Stanisław, numele « sfîntului patron » al Poloniei, şi că a obţinut cetăţenia Cracoviei nu numai ca urmaş direct al unui fost cetăţean al capitalei poloneze, dar şi ca unul ce era născut acolo [4]; şi nu au creat oare Wit şi Stanislaw Stwosz opere unanim considerate a fi absolut caracteristice pentru arta poloneză de epocă? [5]

Ţinînd seama de toate cele arătate şi discutate, nu putem să nu înclinăm spre părerea că familia Stwosz este de loc dintr-o comună romînească, ştiut fiind că menţionarea Hărăului, nelegată de existenţa vreunei situaţii privilegiate, de o cetăţenie, de un indigenat [6], este pînă în prezent singura indicaţie de origine la această familie de artişti ce a jucat un rol atît de mare în viaţa artistică a Cracoviei, Nürnbergului, Slovaciei şi Ardealului. În ceea ce priveşte Ardealul, este deci sigur că influenţa şcolii stoss-iene în tot decursul veacului al XVI-lea şi la începutul secolului al XVII-lea nu se datoreşte numai modei şi influenţelor străine, ci şi activităţii artiştilor locali din şcoala şi familia maestrului şi modelelor nemijlocite de felul crucifixului din Apold.

Precizarea locului de baştină a lui Stwosz aruncă o nouă lumină asupra primei perioade a vieţii lui, ştiut fiind că nu avem nici o menţiune, în ceea ce-l priveşte pînă în 1477, cînd renunţă la cetăţenia Nürnbergului pentru a se muta la Cracovia. Or, în acel secol, legăturile directe dintre Transilvania şi « Sfîntul Imperiu Roman de naţiune Germană » erau rare, foarte frecvente în schimb cele cu Cracovia, capitala poloneză întreţinînd schimburi comerciale intense cu Moldova prin Lvov şi cu Transilvania prin Levoca şi celelalte oraşe din regiunea Spiss [7]. De aci probabilitatea că Stwosz s-a îndreptat mai întîi spre Cracovia, unde a învăţat meseria. Judecînd după lucrările din prima perioadă a vieţii lui, Stwosz a cunoscut sculpturile lui Nikolaus Gerhaert de la Viena şi cele ale lui Jörg Syrlin (activ între 1450 şi 1474) de la Ulm, probabil în decursul drumeţiei tradiţionale de calfă, întorcîndu-se apoi la Cracovia. Această primă stabilire la Cracovia pare a concorda cu presupunerea mai tuturor cercetătorilor că « Barbara snytzerin » — a sculptorului — a cărei stabilire la Nürnberg a fost admisă în 1464, ar fi fost poloneză, originară din Cracovia şi prima soţie a maestrului [8]; de aci şi numele de Stanisław al fiului mai mare al lui Stwosz şi faptul că acest Stanislaw — în documentul respectiv Stenzel Stosch — a fost dat în 1474 să înveţe meseria de orfevrar la meşterul Adalbert

[1] Ştefan Meteş, *Relaţiile comerciale ale Ţării Romîneşti cu Ardealul pînă în veacul al XVIII-lea*, Sighişoara, 1921; Barbu Cîmpina, *Dezvoltarea economiei feudale şi începuturile luptei pentru centralizarea statului în a doua jumătate a secolului al XV-lea în Moldova şi Ţara Romînească*, în *Lucrările sesiunii generale ştiinţifice din 2—12 iunie 1950, Academia R.P.R.*; V. Costăchel, P. P. Panaitescu, A. Cazacu, *Viaţa feudală în Ţara Romînească şi Moldova, sec. XIV—XVII*, Bucureşti, 1957; G. Gündisch, *Zur deutschen Vergangenheit von Cîmpulung-Langenau*, în *Deutsche Forschung im Südosten*, Sibiu, I (1942); D. Băjan, *Vechile aşezăminte ale Cîmpulungului*, Cîmpulung, 1929.

[2] A. Lobe, *Das deutsche Recht*, în H. Meyer, Das deutsche Volkstum, Leipzig, f.d. (între 1871 şi 1914); A. Richter, *Bilder aus der deutschen Kulturgeschichte*, Leipzig, 1882, vol. I şi II; D. Băjan, *op. cit.*

[3] Rudolf Honigberger, *Cîmpulung-Langenau*, în *Deutscher Kalender für Rumänien*, Bucureşti, 1932.

[4] Max Lossnitzer, *Die Frühwerke. . ., op. cit.*; Berthold Daun, *Beiträge. . ., op. cit.*; T. Dobrowolski, *op. cit.*

[5] Waclaw Sobieski, *Histoire de la Pologne des origines à nos jours*, Paris, 1934; L. Lepszy, *op. cit.*; Zbigniew Hornung, *op. cit.*

[6] Dacă indigenatul lui Stwosz ar fi fost în oraşul würtemberghez Chorb (Horb) el s-ar fi folosit vreodată de acesta şi oraşul ar fi putut vădi vreo legătură cu opera maestrului.

[7] Walter Horwath, *op. cit.*; Viktor Roth, *Die deutsche Kunst in Siebenbürgen. . .*

[8] Nicolae Iorga, *Istoria meşteşugurilor la romîni*, ed. a II-a, vol. I, Văleni de Munte, 1908; Berthold Daun, *Beiträge. . . op. cit.*; Thieme-Baecker-Vollmer, *op. cit.*; Berthold Daun, *Veit Stoss. . ., op. cit.*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(Wotken) din Cracovia şi în sfîrşit că St. Stwosz avea să obţină mai tîrziu indigenatul Cracoviei, şi din considerentul că era născut acolo [1]. Ţinînd seama de faptul că Wit Stwosz este foarte probabil sculptorul statuilor de lemn ale sf. Ieronim şi Ambroziu din catedrala de pe Wawel la Cracovia dintre anii 1470 şi 1473 şi de împrejurarea că Stanisław trebuia să aibă în 1474 cca 12 ani pentru a putea fi primit ca ucenic, se poate concepe pentru prima perioadă de viaţă a lui Stwosz următoarea schiţă cronologică:

— naşterea în Hărău mai curînd în 1438 decît în 1447, anii de ucenicie la Cracovia cam pînă prin 1457, apoi anii de drumeţie prin Viena şi Ulm unde e semnalat [2], revenirea la Cracovia şi căsătoria cam prin 1460, naşterea lui Stanisław prin 1461—1462, strămutarea la Nürnberg cu obţinerea indigenatului în 1464, efectuarea aci a lucrărilor timpurii ca de pildă relieful *Moartea Mariei*, executarea între 1470 şi 1473 a comenzii cracoviene: sf. Ieronim şi Ambroziu; cu această ocazie Stwosz a stabilit legături strînse cu comanditarii săi polonezi, desigur mulţumiţi de realizările lui, a aranjat plasarea fiului într-un atelier cracovian şi a perfectat comanda în valoare de peste 2 000 galbeni pentru marele altar Sf. Maria [3]; plecînd apoi la Nürnberg, şi-a lichidat afacerile, a renunţat la cetăţenia oraşului liber şi s-a stabilit în 1477 la Cracovia, începînd imediat să lucreze la ceea ce avea să fie şi să rămînă capodopera lui timpurie.

HEINZ STĂNESCU

UN EXEMPLAR REPREZENTATIV DE SCULPTURĂ ÎN LEMN DIN MOLDOVA ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA

Tîmpla bisericii sf. Gheorghe din Iaşi, zidită în anul 1761, ne oferă un frumos exemplu de sculptură în lemn. Această tîmplă este singura piesă rămasă din vechiul ansamblu ce mobila interiorul [4], ansamblu somptuos probabil, ţinînd seamă de faptul că biserica a fost mitropolie pînă la 1860.

Arhitectura piesei este cea obişnuită: patru registre încoronate de crucea centrală şi de cele două molenii aşezate la extremităţi [5]. Chiar de la prima vedere se poate observa că piesele care compun tîmpla sînt din epoci diferite: uşile împărăteşti, stîlpii ce despart icoanele primului registru şi friza imediat superioară sînt din secolul al XVIII-lea [6]; restul este un adaos mai tîrziu [7].

Aci ne vom ocupa numai de puţinele părţi originale ale tîmplei, care, deşi coplesite de marea suprafaţă adăugată în secolul al XIX-lea, sînt cu mult superioare din punct de vedere artistic şi reprezentative pentru evoluţia acestui gen.

Uşile împărăteşti (fig. 1) par a fi fost punctul de plecare pentru realizarea operei, fiind cele mai reuşite din punct de vedere artistic, de aceea vom începe cu ele această prezentare şi vom insista asupra lor în mod deosebit [8].

Cele două canate ale uşilor împărăteşti sînt împărţite pe înălţime, printr-o bandă îngustă discret ornamentată, fiecare în cîte două părţi inegale: părţile de jos sînt dreptunghiulare şi ocupă cam 2/3 din înălţime, cele de sus se înscriu într-o

[1] MAX LOSSNITZER, *Die Frühwerke. . ., op. cit.*; BERTHOLD DAUN, *Beiträge. . .*

[2] Comunicare făcută în iulie 1960 la Sibiu de tov. prof. Viktor Kotrba de la Institutul de istoria artei din Praga.

[3] WILHELM PINDER, *op. cit.*; JAN PTAŚNIK, *Cracovia artificum 1300—1500*, Cracovia, *1917*; THIEME-BECKER-VOLLMER, *op. cit.*

[4] V. G. BALŞ, *Bisericile moldoveneşti din secolele XVII—XVIII*, Bucureşti, 1933, p. 248.

[5] Primul registru cuprinde patru icoane împărăteşti, despărţite la mijloc prin uşile împărăteşti şi lateral prin cele diaconeşti; al doilea, al treilea şi al patrulea registru cuprind de jos în sus: praznicele, apostolii şi prorocii. În mod obişnuit, moleniile se găsesc aşezate imediat de o parte şi de alta a crucii.

[6] În biserică se află o cruce de factură veche reprezentînd răstignirea; se presupune că şi aceasta face parte din vechea tîmplă.

[7] Pînă în vara anului 1959 uşi împărăteşti noi au ţinut locul celor originale, care se aflau în biserica, azi muzeu. Tendinţa a fost probabil ca treptat, în cursul secolului al XIX-lea, să se înlocuiască în întregime vechea tîmplă.

[8] Dat fiind locul pe care-l ocupă în ansamblu şi rolul lor în timpul oficiului religios, este firesc ca uşile împărăteşti să fie din punct de vedere artistic partea cea mai reuşită din ansamblul tîmplei; ele sînt desigur opera maestrului şi nu aceea a ucenicului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ogivă al cărei contur este generat de ornamentul însuşi. În mijlocul panourilor dreptunghiulare pereche se află cîte o iconiţă zugrăvită într-un chenar de forma unui cartuş. Împreună ele reprezintă scena « bunei vestiri »; pe canatul din stînga este pictat îngerul vestitor, pe cel din dreapta, Fecioara. Din arhitectura uşilor un singur element este nepereche: stinghia adăugată canatului din dreapta; ea ascunde punctul de întîlnire a uşilor la închiderea lor şi urmează, ca şi canatele, împărţirea în două părţi inegale [1].

Lemnul, sculptat « à jour », cu un relief puternic aproape în « ronde-bosse », este acoperit cu un strat de ipsos, peste care s-a aplicat aur şi, ici colo, culoare. Aurul de pe uşi a căzut în bună parte, s-a păstrat, în schimb, culoarea albastru-vînăt a fructelor din vase, a ciorchinilor de struguri, şi a unora dintre flori.

Ornamentaţia măruntă, ajurată, care îmbracă uşile, ascunde — la prima vedere — împărţirea în panouri; banda îngustă ce le desparte dispare aproape, aşa încît decorul sculptat lasă impresia unei dantele neîntrerupte. La o examinare mai atentă se constată că fiecare din cele două registre ale unui canat este diferit decorat, deşi motivele folosite sînt aceleaşi. Panourile dreptunghiulare au ornamentul dispus simetric, de o parte şi de alta a unui ax longitudinal ideal (fig. 1), panourile superioare au ornamentul simetric pe axul ce cores-

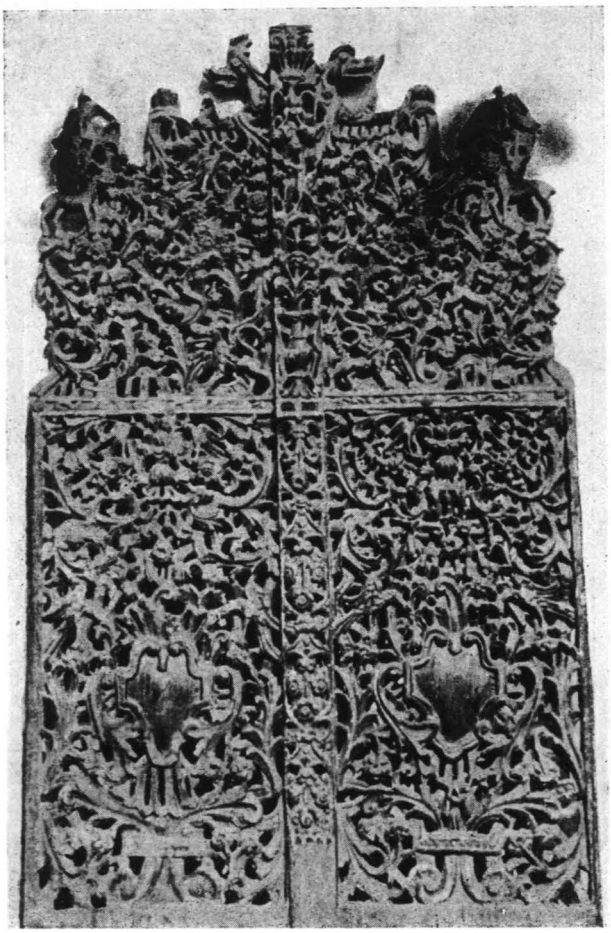


Fig. 1. — Uşile împărăteşti

[1] *Dimensiuni.* Înălţimea canatului: 1,760 m; lăţimea canatului cu stinghia: 0,564 m; lăţimea celuilalt canat: 0,520 m. Vezi, V. BRĂTULESCU, *Vechi icoane şi fresce la Iaşi*, în *Mitropolia Moldovei şi Sucevei*, XXXIV, 1958, nr. 9—10, p. 273.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

punde stinghiei intermediare a uşilor (fig. 1). Această simetrie faţă de un ax — chiar ideal — este singura indicaţie ce ajută la descifrarea decorului sculptat; o schemă a motivului propriu-zis este foarte greu de găsit pentru partea de jos a canatelor şi imposibil pentru cea de sus. Aci sculptura

grifonul (fig. 4), cerbul cu crucea între coarne, vulturul (fig. 5), sau vulturul bicefal, o pasăre mai mică cu şarpele în ghiare (fig. 6), sau motivul păsărilor afrontate deoparte şi de alta a unui vas cu fructe (fig. 7), toate apar pe rînd, incomplet conturate, ochiul fiind permanent soli-

Fig. 2. — Uşile împărăteşti — detaliu. Panoul superior

a putut începe de oriunde; ochiul ce urmăreşte multiplele şi complicatele trasee ale vrejurilor, frunzelor, florilor — ascunse sau întrerupte de diferitele reprezentări cu caracter zoomorf — nu se poate opri pe un punct central, pe o intersecţie mai importantă, atît sînt de topite motivele unul în celălalt (fig. 2).

Pe un fond vegetal, în care se întîlnesc deopotrivă frunza de viţă cu ciorchini, o floare ce ar putea fi a soarelui, alta mai mică cu petale duble, cornul abundenţei, etc., se disting, cu greu însă, animale — reale şi fantastice — şi păsări. Leul (fig. 3),

citat de vălmăşagul frunzelor, ciorchinilor, franjurilor, care răsar pretutindeni şi se mişcă întinzîndu-se în toate sensurile. Unica stabilitate în această densă mişcare împletită fără ordine, par să o prezinte animalele, al căror trup mai simplu conturat, apare în relief faţă de lumea vegetală din jur.

Urmărind atent, descoperi cu surprindere, frunze ce se termină cu un cap de pasăre (fig. 8), sau — s-ar putea spune tot atît de bine — o pasăre a cărei coadă şi aripă are forma unei frunze; unduirea poate sugera deopotrivă frunza bătută de vînt sau mişcarea corpului pasării.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Exceptînd aceste cazuri, între elementul vegetal şi cel animal nu există nici o legătură structurală; doar suflul baroc ce străbate sculptura de la un capăt la altul reuşeşte să creeze iluzia unei îmbinări. La realizarea acesteia, tehnica joacă un rol de seamă. Sculptate aproape în « rondebosse », motivele se suprapun, capătă volum şi, ici şi colo, această complicată împletire de frunze şi vrejuri sugerează natura, realitatea.

Artistul dă dovadă de o mare abilitate, de un puternic simţ plastic şi decorativ în redarea formelor, în îmbinarea motivelor, reuşind să creeze uneori pînă la trei planuri. Acelaşi lucru se poate spune şi pentru ornamentaţia părţii superioare a stinghiei intermediare. Cît despre decorul părţii inferioare a acesteia, el ţine de altă concepţie. Schema: vrejul dublu împletit în opturi, pe care cu două veacuri înainte se construia palmeta dublă, este cea clasică, numai că palmeta a fost aci înlocuită cu buchete de cîte trei flori. Motivul se repetă pe înălţime de patru ori (fig. 1 şi 2).

Analizînd foarte atent cele două canaturi şi comparîndu-le între ele constatăm că nu sînt identice, cel din dreapta fiind superior faţă de cel din stînga. Dacă la primul canat, sculptura, ingenios compusă, este lucrată chiar şi pe trei planuri, la celălalt, ea se rezumă, în principal, la un singur plan, ornamentul aerisindu-se prin aceasta, fără însă să se simplifice. Am putea spune dimpotrivă, poate: mişcarea confuză a elementelor decorative, redată mai plat, obţinută din curbe mai puţin elegante, mai puţin libere, dă impresia unui lucru greoi. De altfel ar fi fost şi foarte greu să se execute două piese perfect identice, avînd în vedere complicaţia acestei sculpturi.

Dacă trecem cu privirea şi peste celelalte părţi din tîmplă, contemporane cu uşile, observăm imediat o stîngăcie în realizare. Deşi aceleaşi elemente vegetale şi animale — cărora li se adaugă îngeri şi stema Moldovei — compun decorul, aceste elemente sînt la altă scară, mai mari, izolate între ele, cu spaţii mari, libere — golul este mai mare decît plinul —; ele apar grosolan sculptate şi inexpresive (fig. 9 şi 10).

Motivele, cele vegetale şi mai ales cele animale, sînt în majoritate de origine orientală şi au străvechi semnificaţii simbolice. Atît leul cît şi grifonul fac parte din repertoriul sculpturii antice, de unde au trecut la greci, la romani, la bizantini. Ambele motive, leul în special, apar şi în arta noastră încă din veacul al XIV-lea: în ceramică, de pildă. Motivele vulturului, a păsării cu şarpele în ghiare sau cel al păsărilor aşezate de o parte şi de alta a unui vas, se pot urmări în trecerea lor din orientul antic, prin arta paleo-creştină şi bizantină pînă în arta noastră veche. În ornamentica principalelor genuri artistice de la noi, motivul păsării se poate urmări mai ales începînd din secolul al XVI-lea [1]. Din pictura acestui secol, desprindem exemplul frizei decorative de pe faţada de sud a bisericii Voroneţ din 1547 [2]. În ce priveşte sculptura în lemn — tîmplele de la Humor şi Voroneţ — acest motiv ocupă un loc important, sub forma păsărilor afrontate, de o parte şi de alta a unui vas cu fructe. În următoarele două secole exemplele se înmulţesc. Dacă toate aceste motive au fost folosite în arta noastră ici şi colo încă din secolul al XIV-lea, abia cu trei veacuri mai tîrziu, mai ales în cel de-al XVIII-lea, ele îşi capătă un loc important în ornamentică în general, în cea a sculpturii în lemn, în special.

Ceea ce este nou în piesa de care ne ocupăm şi constituie valoarea ei pentru istoria artei vechi româneşti, este concepţia total deosebită de cea a veacurilor anterioare, atît în ce priveşte structura arhitecturală şi schema decorului, cît şi în ce priveşte tratarea motivelor. Considerată în ansamblul artelor decorative ale epocii respective, ea prezintă caracteristicile creaţiei artistice de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, creaţie ce se situează la capătul unei evoluţii.

În exemplele de sculptură în lemn pe care ni le oferă cele două secole anterioare [3], compoziţia arhitecturală şi schema decorului sînt clar şi vizibil structurate. Arhitectura uşilor împărăteşti din secolele XVI şi XVII prezintă aceeaşi împărţire în două sau trei panouri pentru fiecare canat, dar aceste panouri sînt distinct separate

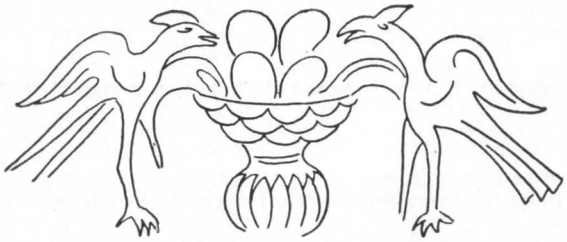
[1] Pentru Moldova, în secolul al XV-lea, iniţiala din Zbornicul scris în 1474 de ieromonahul Iacob de la Putna; v. *Repertoriul...* *Ştefan cel Mare*, Bucureşti, 1958, nr. 146, p. 390—391, fig. 258 şi piatra de mormînt a Mariei de Mangop de la Putna, *ibidem.*, nr. 51, p. 247—248, fig. 175 şi *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, I, *Arta românească în epoca feudală*, Bucureşti, 1957, fig. 141, p. 166.

[2] I. D. ŞTEFĂNESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, Nouvelles recherches*, Paris, 1929, pl. 43.

[3] Înainte de secolul al XVI-lea nu cunoaştem nici un exemplu de sculptură în lemn din Moldova.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

3



4

5

6

7

8

9

Fig. 3, 4, 5, 6, 7, 8 și 9 — Ușile împărătești — detaliu

Fig. 10. — Stîlp la primul registru — detaliu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prin benzi. Deşi rolul acestora este pur decorativ, această împărţire se respectă: ea aminteşte scheletul — rama — uşilor obişnuite arhitecturii civile şi religioase, schelet în care se prindeau tăbliile. Fiecare tăblie — aci se potriveşte mai bine denumirea de panou — este decorată diferit atît de celelalte, cît şi de banda care le desparte. Decoraţia, prin echilibrul şi mişcarea egală şi neîntreruptă a motivelor, în sensul dictat de suprafaţa pe care o împodobeşte, contribuie şi ea la punerea în valoare a structurii uşilor, care rămîne mereu evidentă. Faţă de această structură clară şi vizibilă, motivele, la rîndul lor, se înscriu în scheme subliniate de însăşi desfăşurarea motivului ornamental; nu este nevoie să se recurgă la scheme sau axuri ideale pentru descifrarea lui.

O altă caracteristică a acestei sculpturi mai vechi, spre deosebire de cea de care ne ocupăm, este preponderenţa elementului geometric şi vegetal, faţă de cel animal. Drumul parcurs de-a lungul veacurilor în evoluţia ornamenticei, pare a fi fost de la simplu geometric, trecînd prin geometric îmbinat cu vegetalul stilizat — pînă la geometrizare — la un vegetal şi zoomorf ce tinde să se apropie din ce în ce mai mult de realitate, păstrîndu-se totuşi caracterul heraldic al unora din animalele reprezentate [1].

În cursul evoluţiei care se încheie la finele secolului al XVIII-lea, sculptura în lemn în general şi sculptura acestui gen de opere în special, îşi pierde o sumă din vechile însuşiri: claritatea structurii arhitecturale dispare o dată cu pierderea rolului funcţional al elementelor ce o compun; decorul invadează întreaga suprafaţă, fără să fie stăvilit nici la marginile ei; o timidă bandă decorativă ce încearcă, fără să reuşească, să despartă canatul în două părţi, este tot ce mai rămîne din vechia ordonanţă structurală. Motivele se nasc oriunde, se mişcă în toate sensurile. Alta este acum caracteristica sculpturii; nu claritate şi echilibru, ci mişcare şi viaţă, obţinute totuşi, în bună parte, din elemente tradiţionale. În scurt, deosebirea fundamentală de viziune între trecut şi momentul artistic pe care-l reprezintă tîmpla descrisă se poate exprima, pentru genul artistic de care ne ocupăm, în felul următor: în secolul al XVI-lea suprafaţa dictează traseul decorului, ea îi impune compoziţia, structura — de aci şi caracterul monumental al operelor celor mai reuşite —; în secolul al XVIII-lea, decorul rupe ordonanţa geometrică a fondului, îl invadează, tinde să-l depăşească, ascunzîndu-i marginile; în felul acesta decorul preia funcţia fondului, el însuşi instalîndu-se cu autoritate, în dauna limpezimii structurale.

O evoluţie se observă şi în tehnică: tratarea motivelor se schimbă, evoluînd de la « champlevé », prin « méplat », la «ronde-bosse». În secolul al XVI-lea, sculptorul abia desprinde motivul de fond, el îl lucrează numai la suprafaţă, pe un singur plan, rotunjindu-i doar uşor marginile. Avem de-a face cu o artă de tip liniar, care trimite gîndul la cursivitatea caligrafică a miniaturilor, chiar la linia sintetică ce defineşte desenul în pictura secolului al XV-lea.

Începînd din secolul al XVII-lea însă, relieful se accentuează; o serie de detalii apropie, din ce în ce mai mult, motivele de natură: se ajunge astfel treptat, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, la tîmple de genul celor descrise aci [2]. Acest fenomen de apropiere a motivelor de natură, fenomen ce — începînd la sfîrşitul veacului al XVII-lea, se desăvîrşeşte cu un secol mai tîrziu — se integrează în procesul mai larg — ce atinge toate manifestările de artă — de laicizare a întregii culturi a epocii.

[1] Urmărind sculptura în lemn din Bulgaria în secolele XIV—XVIII, constatăm existenţa aceluiaşi proces. Chiar atunci cînd împreună cu motive geometrice apar motive zoomorfe şi vegetale, înainte de secolul al XVI-lea, acestea din urmă se continuă în primele, nu au decît un rol pur decorativ şi organic dependent. De exemplu: uşile de la mănăstirea Rîla, din secolul al XIV-lea. Mai tîrziu, elementul vegetal şi animal se desface de cel geometric, ajunge să trăiască independent nu numai ca părţi ale unui ornament, ci ca reprezentare realistă a vieţii vegetale şi animale (sfîrşitul secolului, al XVIII-lea, începutul celui de al XIX-lea). De exemplu la Samokov, iconostasul de la biserica Fecioarei, sau iconostasul de la Tatar-Pazardjik.

[2] Tîmpla bisericii sf. Ioan Botezătorul din Suceava (zidită la 1643) este foarte asemănătoare cu cea studiată aci. Aceleaşi motive vegetale şi animale, lucrate à jour, la uşile împărăteşti, cu un relief puternic aproape de ronde-bosse. În special panourile superioare ale canatelor acestor uşi sînt evident o copie, stîngace însă, a celor de la Iaşi. Şi aci se remarcă o deosebire între sculptura uşilor şi cea a restului tîmplei; motivele lucrate foarte rudimentar, fără à jour, par mai curînd cioplite. Este foarte probabil că sculptura acestei tîmple (în orice caz ea aparţine finelui secolului al XVIII-lea) să fie inspirată din cea care împodobea biserica metropolitană a Iaşilor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Viziunea barocă ce îmbracă totuşi un fond de veche tradiţie, transformă total aspectul artistic şi tehnic al operelor de artă aplicată din veacul al XVIII-lea. Eflorescenţa elementelor baroce este deseori în detrimentul valorii artistice, iar semnificaţia simbolică se pierde complect [1]. De exemplu, masiva cantitate de material — fire de aur şi de argint, mărgele, pietre semipreţioase — folosită în broderii şi care amplifică în chip excesiv ornamentul propriu-zis, descarcă opera de conţinutul semnificativ. Acelaşi proces se poate urmări în alte genuri de artă aplicată. Cît priveşte sculptura în lemn de la finele veacului al XVIII-lea, tîmpla veche a bisericii sf. Gheorghe din Iaşi este un exemplu reprezentativ al viziunii artistice de tip baroc, cu care se încheie evoluţia acestui gen de artă în special, ca şi cea a întregii creaţii artistice medievale romîneşti în general.

FLORENTINA DUMITRESCU

OBSERVAŢII ASUPRA PORTRETELOR LUI MIRCEA CEL BĂTRÎN ŞI DOAMNEI MARA, DE LA BRĂDET

Imaginile lui Mircea cel Bătrîn păstrate în tablourile ctitoriceşti din Cozia Mare [2], Episcopia Curţii de Argeş [3], Bolniţa Coziei [4], Brădet [5] şi paraclisul nord al mănăstirii Cozia [6] pun — prin faptul că au fost zugrăvite în epoci diferite, că au suferit retuşări mai mult sau mai puţin importante şi că, în consecinţă, prezintă destul de multe varietăţi atît în fizionomie, cît şi în detaliile de costum — un număr de probleme care merită o atenţie mai susţinută decît cea pe care istoricii de artă le-au acordat-o pînă acum. Dar nu ansamblul acestor probleme face obiectul notei de faţă, ci numai cîteva observaţii în legătură cu portretele zugrăvite pe peretele vest al pronaosului bisericii Brădet.

Alexandru Odobescu a atras pentru prima dată atenţia asupra monumentului şi portretelor sale ctitoriceşti [7]. Printre cele cîteva date sumare publicate de V. Drăghiceanu şi arh. D. Demetrescu se află — în litere chirilice şi transcriere latină şi pisania zugrăvită în 1761 [8]. Fără a aduce argumente convingătoare, autorii citaţi consideră biserica drept ctitoria lui Mircea cel Bătrîn. Recent, prof. V. Vătăşianu [9] înclină — bazîndu-se pe tehnica de construcţie şi pe elementele de stil — să dateze Brădetul pe la mijlocul veacului al XV-lea, atribuind lui Mircea Ciobanul o restaurare mai substanţială a monumentului.

Actul cel mai vechi care menţionează Brădetul este din 1506 [10]; iar actul cel mai vechi în care se afirmă că biserica este

[1] În ornamentica artelor aplicate din Rusia medievală toate aceste motive zoomorfe au caracter permanent, fiind folosite din secolul IX pînă la sfîrşitul secolului XVIII-lea. Acelaşi fenomen de barocizare a ornamenticii sculpturii în lemn în special se observă şi acolo, mai devreme decît în ţara noastră. Putem constata aci un evident proces de interferenţă între cele două arte, proces ce nu se mărgineşte însă numai la acest gen pentru epoca ce ne preocupă.

[2] Vezi N. IORGA, *Domnii romîni după portrete şi fresce contemporane*, Sibiu, 1930, pl. 8.

[3] *Ibidem*, pl. 9.

[4] *Ibidem*, pl. 17.

[5] *Ibidem*, pl. 6, precum şi în V. DRĂGHICEANU şi P. DEMETRESCU, *Schitul Brădetul, Argeş*, în *Bul. Com. mon. ist.*, XVII, 1924, p. 68.

[6] Nepublicat, descoperit cu prilejul lucrărilor de restaurare din anul 1959. Zugrăvit la începutul secolului XVIII (1711) imită fidel modelul din biserica mare a Coziei.

[7] ALEX. ODOBESCU, *Note de călătorie*, în *Convorbiri literare*, 1923, p. 20.

[8] V. DRĂGHICEANU şi P. DEMETRESCU, *op. cit.*, p. 68.

[9] V. VĂTĂŞIANU, *Istoria artei feudale în Ţările Romîne*, Bucureşti, 1959, p. 200.

[10] În porunca lui Radu cel Mare din 1506 scrisă în Tîrgovişte (*D.I.R.B.*, veac. XVI, vol. I, p. 43) mănăstirii Glavacioc i se dă a treia parte din muntele Prislop, pentru că «l-a cumpărat părintele domniei mele (Vlad Călugărul, 1492—1496) de la egumenul de la Brădet, de la Lazăr, pe un tetraevangheliar şi 1000 de asprii».

Mănăstirea a dăinuit în bună stare pînă în vremea lui Mircea Ciobanul, căci ne-au rămas o serie de ştiri despre relaţiile şi cu alte lăcaşuri şi despre călugări. În actele din 1508 (*D.I.R.B.*, vol. I, p. 46) şi 1536 (*ibidem*, vol. II, p. 208) se menţionează un litigiu privitor la muntele Prislop.

În 1545 (*ibidem*, vol. II, p. 318) în primul an de domnie, Mircea Ciobanul deposedează mănăstirea de moşiile Brătienii de Sus şi Groşi care fuseseră «dăruite pe nedrept de către Vintilă Vodă». Este puţin probabil ca Mircea Ciobanul — care nu figurează nici în pomelnic — să fi restaurat această mănăstire un an mai tîrziu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« făcută de răposatul Mircea voevod care au făcut Cozia » este dat de Constantin vodă Cîrnul în anul 1657 [1]. Pisania zugrăvită cu ocazia pictării bisericii în 1761 arată că « această sfîntă mănăstire Brădet... este făcută de Io Mircea voevod, leat 1546 ». Ar putea fi deci vorba, în pomelnicele mai tîrzii ale bisericii [2], care îl pun în frunte tot pe Mircea cel Bătrîn fie de o tradiţie păstrată de la documentul din 1657, fie de o greşită interpretare a pisaniei, care, după toate probabilităţile, se referă la Mircea Ciobanul (în prima sa domnie dintre 1545—1554).

Oricare ar fi data construcţiei, biserica este cu mult anterioară zugrăvirii ei şi credem că actualele tipuri de ctitori sînt primele şi singurele pictate acolo. Admiţînd contemporaneitatea tabloului ctitoricesc cu restul picturii — întrebarea care ni se pune este dacă el are vreo valoare documentară şi întrucît el reproduce un model mai vechi.

Costumul voievodului seamănă cu cel de la Bolniţa Coziei, cu cel din naosul bisericii mari a mănăstirii Cozia şi cu cel din biserica Episcopală de la Curtea de Argeş: aceeaşi mantie, aceeaşi tunică scurtă. Dar spre deosebire de « pourpoint »-ul din portretele mai vechi, tivit cu galon — « clavus aureus » — şi strîns cu o centură cavalerească, costumul de la Brădet — o « cotte » uşoară — se închide pînă la mijloc cu un şir de nasturi, are mînecile prinse de năsturaşi şi se încinge cu un brîu simplu.

Voievodul nu poartă însemnele domneşti — vulturii bicefali cu crinul angevin între capete, care se văd pe jambierele lui Mihail sau pe mantia lui Mircea în Bolniţa Coziei, şi nici clavele de maniakion [3] — iar mantia nu se încheie pe umărul drept, ci în faţă, cu o agrafă de perle.

Acest costum corespunde descripţiei pe care Gr. Musceleanu o face în 1873 veşmintelor lui Mircea şi lui Mihai Viteazul din portretul Mitropoliei din Tîrgovişte, care la data aceea se mai puteau vedea: « Mircea Vodă şi Mihaiu Vodă diferă <de celelalte portrete ctitoriceşti >, ei au haine scurte de oşteni, o tunică scurtă încheiată pînă la cingătoare şi mantale ca ale lui Mihai Viteazu... » [4].

Faptul că biserica de la Brădet a fost zugrăvită în timpul celei de a şasea domnii a lui Constantin Mavrocordat de către meşterii Mihai, Radu şi Iordache [5] din Tîrgovişte unde au întemeiat o şcoală de zugravi [6] ne îndeamnă să bănuim că ei au reprodus în linii mari, poate din memorie, costumul din portretul lui Mircea din acest oraş.

Dar autenticitatea acestui costum este atestată şi de asemănarea evidentă cu cel al lui Vladislav I de pe icoana dăruită de către domnul muntean Lavrei celei mari de la muntele Athos (unde regăsim aceeaşi « cotte » strînsă cu nasturi pe piept, ter-

[1] V. Drăghiceanu şi P. Demetrescu, *op. cit.*, p. 70.

[2] Un pomelnic scris pe un triptic — care se află în prezent în Muzeul patriarhiei din Bucureşti — menţionează ca prim ctitor pe Mircea — apoi urmează Vladislav < II, între anii 1447—1456 > şi Basarab voievod < Laiotă între anii 1473—1476 >.

[3] Însemne domneşti bizantine şi angevine găsim în mormîntul ctitorului din biserica Nicolae Domnesc din Curtea de Argeş (atribuit lui Radu I) unde alături de nasturii cu cîmpul hemifasciat, se află o centură cu vulturi bicefali stilizaţi, în portretul din icoana hramului din aceeaşi biserică, unde coroneta princiară angevină se însoţeşte de galoane distinctive bizantine, în sfîrşit în portretul lui Mihail din Bolniţă cu vulturi bicefali dar şi cu crinul angevin şi coroană ducală, ceea ce ne îndeamnă să deducem că şi Mircea cel Bătrîn, ca şi antecesorii săi, era reprezentat cu o coroană princiară angevină, cel puţin în epoca zugrăvirii Coziei (1386). Bineînţeles aceste însemne puteau constitui o moştenire heraldică fără semnificaţie politică.

[4] *Monumentele strămoşilor din Romînia*, Bucureşti, 1873, p. 54.

[5] Numele însemnate în proscomidie la 2 august 1761. Întîlnim aceiaşi zugravi semnaţi cu data de 9 aprilie 1761 (numai patru luni mai devreme) în proscomidia mănăstirii Cornetu (V. Brătulescu, *Călimăneşti*, Bucureşti, 1936, p. 33 şi *Mănăstirea Cornetu* în *Bul. Com. mon. ist.*, 1934, p. 43).

[6] N. Iorga (*Le carnet d'un Peintre Roumain aux XVII et XVIII siècles* în *Le courrier Franco-Roumain*, Paris, 10 oct. 1921) menţionează că pe carnetul de schiţe al zugravului Mihail din Tirgovişte (Mss. Acad. R.P.R. 4602) este notată şi naşterea lui Radu în 1741 şi că schiţele pe care acesta din urmă le-a făcut după frescele bisericii Nicolae Domnesc din Curtea de Argeş sînt executate în anul 1766; V. Drăghiceanu (*Curtea domnească din Argeş* în *Bul. Com. mon. ist.*, X—XVI, 1917—1923, p. 35) citînd greşit pe N. Iorga (« dascălul Radu Zugravu... a cărui activitate cade între 1740—1769... ») datează restaurarea picturii în 1751 (*op. cit.*, p. 34), dată la care artistul avea 10 ani; Ştefan Meteş (*Din istoria artei religioase romîne*, Cluj, 1929, p. 69) admite aceeaşi dată pentru restaurarea picturii bisericii domneşti din Curtea de Argeş.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

minată cu o jupă mai largă şi încinsă cu brîu, şi aceeaşi mantie scurtă care

lui Mircea cel Bătrîn [1], emise după 1400, cu acelaşi costum, însă fără mantie

Fig. 1. — Mînăstirea Brădet. Tablou votiv. Mircea cel Bătrîn şi Doamna Mara

nu depăşeşte tunica, prinsă în faţă) precum şi cu unele monede figurative ale

sau cu mantia îmblănită închisă totdeauna în faţă [2].

[1] C. Moisil, *Efigiile monetare ale domnilor romîni*, în *Bul. Soc. numismatice*, an. XII, nr. 25, p. 126.

[2] N. Iorga *(Inscripţii...*, vol. I, p. 117) afirmă că reprezentarea din fosta Mitropolie din Tîrgovişte este a lui Mircea Ciobanul (inexistent în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Portretul ctitorului Brădetului se leagă însă — atît prin elementele stilistice, prin tehnica zugrăvelii şi prin anumite piese atît de caracteristică artei brîncoveneşti, seamănă, ca formă, cu multe alte coroane ale epocii şi, în detalii, cu cea pe care o poartă

Fig. 2. — Paraclisul Văcăreşti. Tablou votiv (detaliu). Doamna Smaranda

Fig. 3. — Mînăstirea Valea. Tablou votiv (detaliu). Radu Paisie

de costum, de arta portretistică muntenească a secolului al XVIII-lea.

Într-adevăr, coroana înaltă cu trei şiruri de perle, ornamentată cu frunză de acant, Radu Paisie în portretul de la mănăstirea Valea. Brîul este înnodat pe stînga, cum se remarcă la portretele domneşti şi boiereşti începînd din epoca lui Matei Basarab,

pomelnicul mitropoliei — copiat în 1697, Mss. B.A. R.P.R. Nr. 2101 — care cuprinde însă numele lui Mircea cel Bătrîn.) Anacronismul costumului descris de Gr. Musceleanu, ne îndeamnă să bănuim că zugravii mitropoliei din sec. XVII-lea neidentificaţi asupra ctitorului, au reprodus un portret al lui Mircea cel Bătrîn, interpretîndu-l prin gravurile istorice din sec. XVII-lea (V. «Trachten-Cabinet von Liebenbürgen 1729», Col. B.A. R.P.R.)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cizmele acoperă pînă aproape de genunchi, « chausse »-le medievale.

Şi chipul se îndepărtează de imaginile din secolul al XIV-lea. Chiar dacă figurile reprezentînd pe Mircea la Cozia Mare şi la biserica Episcopală din Argeş au fost retuşate — chipul de la Bolniţa Coziei este, credem, mai aproape de reprezentarea originară şi deci şi cel mai vechi — ele păstrează între ele şi faţă de cea din Bolniţă o evidentă asemănare, un aer de familie am spune. Mircea reprezentat la Brădet este văzut de trei sferturi, are o figură ovală, puţin lată, cu ochi ce amintesc de icoanele populare, depărtaţi de rădăcina nasului, scurt, puternic, cu o accentuată curbură la vîrf. O barbă stufoasă în « colier », părul foarte lung, căzînd artificial pînă mai jos de umeri completează un chip care aminteşte de acela al lui Radu Paisie şi Nicolae Mavrocordat de la mănăstirea Valea [1], de cel al lui Şerban Cantacuzino de la mănăstirea Hurez [2] şi de încă altele de la finele veacului al XVII-lea şi mai ales din cursul celui de al XVIII-lea.

Poziţia voievodului indică şi ea o ruptură de tradiţie. La Brădet, Mircea cel Bătrîn nu mai este aşezat frontal, ci întors spre stînga; trupul se sprijină pe piciorul drept, în timp ce stîngul este uşor îndoit de la genunchi, ca într-un moment de odihnă. Braţul şi mîna stîngă susţin biserica votivă cu un gest simplu, iar dreapta nu mai arată către patronul ctitoriei, ci ţine o cruce. Aşa cum l-a înfăţişat zugravul Brădetului, Mircea cel Bătrîn apare — în simplicitatea atitudinii — un personaj oarecare, un om de toate zilele. Între portretul de la Cozia Mare sau de la Episcopală şi cel care face obiectul cercetării noastre, o întreagă evoluţie artistică a avut loc; viziunea veche s-a perimat, o nouă viziune crescuse şi se instaurase în cursul celui de al XVIII-lea veac. O dată mai mult, în această epocă nu numai de laicizare a artei medievale religioase, ci şi de apropiere a ei de viaţă, personajul domnesc a pierdut, o dată cu sfinţii zugrăviţi în biserică, rigiditatea care odinioară îi conferise un hieratism distant, el coborînd acum, dintre sfinţi, printre oameni şi devenind asemenea lor.

Reprezentarea doamnei Mara [3] aparţine integral epocii în care a fost zugrăvită. Explicaţia stă şi în faptul că este unica reprezentare a presupusei soţii a lui Mircea cel Bătrîn [4]. Figura-i rotundă, cu nasul şi sprîncenele drepte, cu părul strîns sub coroana asemănătoare celei pe care o poartă Mircea, este una din numeroasele figuri de jupîniţe zugrăvite în frize lungi pe pereţii bisericilor din secolul al XVIII-lea. Costumul pe care-l poartă — haină lungă tivită cu blană la mîneci şi în faţă, ornamentată cu frunzele şi florile de lalea identice celor de pe argintăriile brîncoveneşti, rochie de mătase înflorată, lungă

---

[1] N. Iorga, *op. cit.*, pl. 52, precum şi V. Brătulescu, *Mănăstirea Valea din judeţul Muscel, o ctitorie necunoscută a lui Radu Paisie*, în *Bul. Com. mon. ist.* XXIV, 1931, p. 11, fig. 3, unde aflăm că portretele din pronaosul mănăstirii sînt zugrăvite în timpul celei de a patra domnii a lui Constantin Mavrocordat în 1746, deci cu 15 ani înaintea celor de la Brădet.

[2] N. Iorga, *op. cit.*, pl. 124.

[3] N. Iorga, *Portretele doamnelor romîne*, Bucureşti, 1937, fig. 2.

[4] N. Iorga (*Istoria romînilor*, Bucureşti, 1938, vol. III, p. 271) acceptă numele de Mara pentru soţia lui Mircea, menţionînd în notă un nume similar moldovenesc din anul 1491 (la I. Bogdan, *Documentele lui Ştefan cel Mare*, vol. I, p. 449); P. P. Panaitescu (*Mircea cel Bătrîn*, Bucureşti, 1943, p. 48) menţionează acelaşi nume pentru soţia lui Mircea, trimiţînd în notă la V. Drăghiceanu şi P. Demetrescu (*op. cit.*, p. 68). Aceştia se sprijină pe articolul lui Alexandru Odobescu, *Note de călătorie*, unde se află pasajul următor: « . . . biserica . . . e zidită de un Mircea Vv. — care nu-mi vine a crede că este Mircea al III-lea (ori şi aşa poartă pisania cea nouă) fiindcă soţiei lui îi zicea în pomelnic — care este pe o tăblie în troiţă din vremea lui Matei Basarab — Mara şi nu Chiajna ». Odobescu nu menţionează numele doamnei de pe portretul votiv.

Tripticul « troiţă » din Muzeul patriarhiei din Bucureşti, pictat la începutul secolului al XVII-lea, are înscris şirul de ctitori începînd cu Mircea cel Bătrîn şi sfîrşind cu Matei Basarab. După acest domn găsim adăugat numele lui Constantin Şerban (Cîrnul).

Pomelnicul a fost repictat în intervalul dintre domnia lui Constantin Şerban şi sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Coloana din dreapta domnilor, unde au mai rămas întregi în partea inferioară, în dreptul lui Matei Basarab şi Constantin Şerban numele doamnelor Elina şi Bălaşa, a fost răzuită pentru a se trece numele noilor ctitori din secolul al XVIII-lea.

Probabil Odobescu deduce că pictorii au putut afla numele doamnei Mara din pomelnicul nerepictat la acea epocă.

În pomelnicile de la Tismana (Mss. B.A. R.P.R. nr. 2460, copie din secolul al XVIII-lea) şi Arnota (ibidem, nr. 2105, f. 23) alături de Mircea apare numele Ana.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pînă în pămînt, închisă sus cu o mică platcă de «horbotă»; salba bogată de mărgăritare strînsă în jurul gîtului, pantofi cu tocuri înalte — este cel al epocii brîncoveneşti. Regăsim pînă în detalii acelaşi tip de costum în portretele ctitoriceşti de la mănăstirea Hurezu [1], Doiceşti [2], mănăstirea Dintr-un Lemn [3], Surpatele [4], Mogoşoaia [5], paraclisul Văcăreşti [6] ş.a. Mai mult decît atît: gestul mîinii stîngi, care ţine, cu graţie, o cruce, este aidoma gestului romantic cu care aproape toate domniţele veacului al XVIII-lea, ţinînd însă un trandafir, apar zugrăvite pe pereţii bisericilor.

În concluzie, portretul lui Mircea cel Bătrîn de la Brădet însumează elemente de costum mai vechi cu altele mai noi şi revelă, atît în înfăţişare, cît şi în atitudine, depărtarea de vechiul tip de reprezentare al ctitorilor.

Cît priveşte imaginea doamnei Mara, nimic din elementele pe care ea ni le oferă, nu o fac să semene cu un portret din secolul al XIV-lea.

Ambele portrete pot exemplifica, o dată mai mult, noua viziune a zugravilor din veacul al XVIII-lea, în care accentul este pus pe realitate, pe simplul omenesc.

Pavel Chihaia

[1] N. Iorga, *Portretele doamnelor*, fig. 45.
[2] *Ibidem*, fig. 47.
[3] *Ibidem*, fig. 52.
[4] *Ibidem*, fig. 46.
[5] *Ibidem*, fig. 50.
[6] *Ibidem*, fig. 54.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CRONICA

În zilele de 10 şi 18 martie a.c. au avut loc la Institutul de istoria artei două şedinţe consacrate discutării problemelor periodizării artei romîneşti. În cadrul primei şedinţe s-au citit patru referate: unul intitulat *Observaţii generale asupra problemei periodizării istoriei artelor* de Emil Lăzărescu, al doilea *Probleme de periodizare privind istoria artei medievale romîneşti* de Maria Musicescu, al treilea *Principii de periodizare a artei romîneşti moderne* de Radu Bogdan şi ultimul *Probleme ale periodizării istoriei teatrului romînesc* de Simion Alterescu.

În referatul său consacrat examinării în ansamblu a problemelor de periodizare a istoriei artelor, tov. E. Lăzărescu ajunge la concluzia că marile perioade ale istoriei de artă coincid cu cele cinci mari perioade ale istoriei sociale, dar că datele limită ale subperioadelor trebuie să fie alese în funcţie de influenţa exercitată asupra artei de unele fenomene politice, culturale, atunci cînd, pentru asemenea subdiviziuni, nu se găsesc transformări sociale corespunzătoare. Dar, pentru a stabili diviziunile şi subdiviziunile istoriei generale, istoricul de artă marxist trebuie înainte de orice să aibă cercetate şi clasate pe criteriul însemnătăţii lor fenomenele artistice. Numai astfel va putea, folosind metoda materialist-istorică, să ajungă la determinarea elementelor necesare unei periodizări ştiinţifice a istoriei artelor.

În legătură cu referatul său consacrat principiilor de periodizare a artei romîneşti moderne, tov. Radu Bogdan a atras atenţia de la început asupra caracterului foarte limitat al expunerii sale, care nu urmăreşte decît să deschidă problemele şi care se mărgineşte la arta romînească din secolul al XIX-lea. Autorul a propus în linii mari două perioade pentru epoca studiată: prima, de la 1830 pînă la 1870, adică de la apariţia picturii laice de şevalet pînă la primele afirmări ale plein-airis-mului grigorescian; a doua de la această dată pînă la finele secolului.

Referatul despre problemele periodizării istoriei teatrului romînesc subliniază că periodizarea istoriei teatrului romînesc, pe baza tipurilor fundamentale de orînduiri, trebuie făcută ţinîndu-se seama de specificul dezvoltării social-culturale din ţara noastră. Cercetări recente au arătat că, din cele mai vechi timpuri, există elemente spectaculare la populaţia băştinaşă din ţara noastră şi că se pot face consideraţii asupra fenomenului spectacular preteatral în civilizaţiile străvechi din regiunile carpato-danubiene, prin intermediul elementelor spectaculare persistente în manifestările spectaculare şi în teatrul popular al timpurilor moderne.

O însemnătate deosebită, legată de formarea conştiinţei naţionale, o vor avea fenomenele de cultură teatrală din perioada destrămării orînduirii feudale, cînd apar primele manifestări culte în teatru. În această perioadă — sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi prima jumătate a secolului al XIX-lea — fenomenul cultural are un caracter complex care impune stabilirea unor subperioade definite istoriceşte prin date limită.

O altă perioadă este cea legată de dezvoltarea dramaturgiei naţionale realist-critice din a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi de la începutul secolului al XX-lea. Acestei perioade îi urmează cea a dezvoltării teatrului din perioada capitalismului, intrat în faza imperialismului, caracterizată prin lupta dintre curentele decadente şi tradiţia realistă în dramaturgia şi arta scenică naţională, alături de care se dezvoltă o importantă activitate teatrală a cercurilor muncitoreşti. Această luptă este ea însăşi legată de lupta P.C.R. împotriva culturii decadente pentru apărarea şi dezvoltarea culturii naţionale.

În sfîrşit, ultima perioadă este cea a dezvoltării teatrului după 23 August 1944,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

perioadă care ridică, pentru prima oară, problema concordanței dintre politica culturală promovată de partid și sarcinile politice și economico-sociale ale revoluției proletare în prima etapă și în special în a doua etapă — cea a revoluției socialiste.

★

Discuțiile pe marginea referatelor au adus o serie de contribuții la completarea problemelor ridicate de referenți. Astfel, în problema decalajului dintre perioadele istoriei artelor și cele ale istoriei sociale, tov. acad. prof. G. Oprescu a atras atenția asupra pericolului care se naște atunci cînd se încearcă a se stabili perioade avînd ca date limită date cu un caracter convențional, din punctul de vedere al istoriei artelor. Pentru istoria artelor este deosebit de important ca periodizarea să țină seama de perioadele de tranziție, de desfășurarea gradată a fenomenelor, de stabilirea exactă a punctelor culminante. În orice caz, ea presupune o cunoaștere aprofundată a materialului documentar de specialitate. Astfel de pildă, tov. acad G. Oprescu nu este în totul de acord cu unele aspecte ale periodizării propuse de referatul prezentat de tov. Radu Bogdan. Nu se poate include apariția portretului laic printre trăsăturile caracteristice deceniului 1840—1850, pentru că portrete laice apar în pictura românească la o dată mult anterioară.

Tot în legătură cu propunerile de periodizare a artei românești din secolul al XIX-lea schițate de referatul tov. Radu Bogdan, tov. Amelia Pavel obiectează că și o schiță de periodizare trebuie să cuprindă un cîmp mai larg de material faptic. Stabilirea perioadelor nu poate fi făcută fără o viziune de ansamblu a întregului domeniu care trebuie parcurs și fără stabilirea unui sistem unitar de criterii valabil pentru tot acest domeniu. Nu se poate de pildă ca una din datele limită ale unei perioade date să se constituie pe fundamentul unui conținut social-politic, iar cealaltă pe un fundament de ordin estetic doar. Unitatea de criterii trebuie să fie respectată și în analiza conținutului perioadelor. De pildă, referatul opune arta de idei din prima perioadă — 1830—1870, artei de « esență contemplativă » din a doua perioadă 1870—1900, dominată totuși de « peisajul realist al lui Grigorescu și Andreescu ». Chiar dacă în linii generale, opoziția aceasta este corespunzătoare realității, ea nu poate fi făcută fără rezerve și specificări. Nu toată arta perioadei 1830—1870 este combativă și agitatorică; iar în ceea ce privește arta perioadei 1870—1900, nu pot fi trecute cu vederea manifestările artistice influențate de apariția și dezvoltarea mișcării muncitorești în această perioadă: grafica militantă și lucrările de debut ale unor pictori ca Băncilă, Vermont, și, ceva mai tîrziu, Luchian.

Din partea secției de artă populară, tov. G. Oțetea prezintă unele elemente care ar putea servi la datarea fenomenelor de artă populară, unde periodizarea prezintă dificultăți mult mai mari ca în alte domenii. Asemenea elemente ar fi de pildă apariția unor noi materii prime, a unor noi tipuri de ornamentații, elemente în legătură cu care se poate constata existența unor trăsături de clasă.

În încheierea discuțiilor, tov. Simion Alterescu a relevat ca o contribuție pozitivă spiritul în care s-au desfășurat discuțiile și a propus ca fiecare din secțiile Institutului să prezinte cît mai curînd o schiță de periodizare pentru domeniul ce-i revine.

Sintetizînd punctele ce s-au desprins din problemele ridicate în cursul celor două ședințe, tov. Mircea Popescu a subliniat încă o dată fecunditatea metodei materialismului istoric în cercetarea problemelor de istoria artei. În ceea ce privește periodizarea, ea nu poate fi considerată o simplă operație de sistematizare; ea este rezultatul unui adîncit proces de cunoaștere. Greutățile periodizării decurg în momentul de față tocmai din faptul că pentru unele etape materialul este încă insuficient cunoscut. Totuși, susține tov. Mircea Popescu, există în stadiul actual al cercetărilor o bază pentru elaborarea unei schițe de periodizare, care însă trebuie făcută, evitîndu-se subdiviziunea în prea multe subperioade și alegerea unor criterii rupte de dezvoltarea economică, socială, politică. Elaborarea unor asemenea schițe clare, precise, de periodizare ne este absolut necesară, întrucît Institutul de istoria artei are, precum se știe, datoria de a trece la redactarea unor cuprinzătoare tratate științifice de istoria artei românești.

★

În ziua de 18 aprilie 1960 s-au desfășurat în Institut, într-un cadru festiv, lucrările simpozionului consacrat celei de-a 90-a aniversări a nașterii lui Lenin.

Primul a luat cuvîntul tov. acad. prof. G. Oprescu, care a scos în evidență importantul rol jucat de personalitatea lui Lenin

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şi de ideile leniniste în dezvoltarea culturii artistice socialiste. Evocînd în cîteva cuvinte momentele în care, imediat după evenimentele Marii Revoluţii din Octombrie, Lenin a arătat o deosebită grijă pentru problemele artei, vorbitorul a subliniat că arta, ca mijloc de educare a maselor celor mai largi, a stat în centrul atenţiei Partidului bolşevic şi a conducătorilor săi.

A luat apoi cuvîntul sculptorul Boris Caragea, care a vorbit ascultătorilor despre etapele de creaţie ale monumentului său înfăţişînd pe V. I. Lenin.

Tov. Mircea Popescu a prezentat referatul intitulat « Lenin şi problemele artei ». Vorbitorul a subliniat că practica însăşi a construcţiei socialiste verifică şi subliniază mereu mai mult trăinicia şi valabilitatea tezelor leniniste despre cultură şi artă. Ele stau la temelia teoriei despre artă şi a politicii culturale în societatea socialistă. Afirmarea importanţei şi rolului artei ca instrument de cunoaştere şi de transformare revoluţionară a conştiinţei oamenilor, a caracterului activ, dinamic, dialectic al reflectării realităţii în artă, profunda partinitate — deci oglindirea realităţii pe baza cunoaşterii legilor dezvoltării sociale în lumina concepţiei marxist-leniniste despre lume — afirmarea importanţei caracterului popular al artei, lupta împotriva teoriilor nihiliste, vulgarizatoare, sînt principalele puncte asupra cărora s-a oprit referentul. Călăuziţi de aceste principii, artiştii noştri, a spus el în continuare, împreună cu artiştii sovietici şi cu cei din ţările socialiste, se străduiesc să făurească o artă măreaţă, vrednică de epoca pe care o trăim. În condiţiile create de partid, de munca plină de abnegaţie a poporului, ei au obţinut importante realizări care constituie o garanţie a succeselor viitoare.

Despre « Partinitatea leninistă şi noua metodă de creaţie în teatrul contemporan » a vorbit tov. prof. Simion Alterescu. Vorbitorul a arătat că, în domeniul teatrului, ideile leniniste despre literatură şi artă, principiul partinităţii artei au determinat o restructurare generală a procesului de creaţie, a metodelor de muncă, afirmîndu-se pentru prima oară pe deplin funcţia creatoare a regizorului şi artistului dramatic. Partinitatea regizorului se recunoaşte în felul în care el îşi manifestă personalitatea şi spiritul inovator, în faptul că el părăseşte atitudinea indiferentă faţă de problemele teatrului, în felul în care valorifică prin spectacol conţinutul de idei al operei dramatice. Mulţi dintre regizori, folosind experienţa bogată a teatrului sovietic, lucrînd asupra operelor dramatice realist-socialiste, au realizat o serioasă creştere a procesului de creaţie.

În ceea ce-i priveşte pe actori, s-a pus în anii aceştia problema schimbării mijloacelor lor de creaţie, renunţarea la empirismul boem care a domnit în lumea teatrului burghez şi crearea unei baze principiale noi pentru munca fiecărui actor, capabilă să-i prilejuiască artistului dramatic o creaţie conştientă, rezultat al propriului proces de cunoaştere şi transfigurare artistică.

În concluzie, vorbitorul a subliniat faptul că, aplicînd în practica revoluţiei culturale din ţara noastră ideile leniniste, partidul îndrumă activitatea creatoare a artiştilor în spiritul artei militante, a artei legate de popor, însufleţită de spiritul de partid.

Ultimul referat a tratat problema « Învăţăturii leniniste despre valorificarea moştenirii artistice » (referenţi Mihai Florea şi Radu Bogdan).

Pornind de la teza leninistă fundamentală a existenţei celor două culturi în orînduirea bazată pe exploatare, autorii referatului au trecut în revistă principalele puncte în care această teză se aplică în cercetările marxiste de istoria artei. În primul rînd este vorba de aplicarea spiritului de partid în operaţia de valorificare a moştenirii artistice, deci de aprecierea justă a elementelor contradictorii din cultura unui popor. În al doilea rînd este vorba despre necesitatea combaterii denaturărilor de stînga sau de dreapta, respectiv de abaterile proletcultiste sau cele de preluare necritică, în bloc. În al treilea rînd este vorba despre studierea personalităţii artiştilor.

Examinînd concepţiile lui Lenin despre moştenirea artistică a trecutului, referatul a prezentat în linii mari cîteva din importantele rezultate obţinute în opera de revalorificare a trecutului nostru artistic, pe baza învăţăturii leniniste. Ediţii ştiinţifice sau de popularizare ale clasicilor în sectorul literar, valorificarea repertoriului teatral cu conţinut istoric sau puternic critic în domeniul dramaturgiei, preluarea creaţiei muzicale cu un larg caracter accesibil, încurajarea unei bogate activităţi muzeistice şi editoriale în domeniul artelor plastice, arată că, aplicînd cu consecvenţă şi fermitate învăţătura lui Lenin, este asigurată creşterea, în cele mai bune condiţii, a culturii noastre noi, socialiste, profund partinice şi cu caracter popular care slujeşte « cauzei generale a proletariatului ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECENZII ŞI NOTE DE LECTURĂ

CÎTEVA CONSIDERAŢII PE MARGINEA UNOR MONOGRAFII DE ARTIŞTI

Anii din urmă (1954—1959) au adus o bogată recoltă de monografii consacrate unor figuri de artişti, care îmbogăţesc istoriografia marxistă de artă, ştiinţă în plină dezvoltare în ţara noastră în anii regimului democrat-popular. Apariţia acestui gen de lucrări ne îndeamnă la discutarea unor anumite probleme, pe care le ridică redactarea unor monografii ştiinţifice de artă, cum ar fi: în ce măsură autorii în cauză au izbutit să se apropie de personalităţile respective şi să le studieze din punct de vedere al teoriei marxiste asupra rolului personalităţii în istorie, al legăturilor lor cu epoca şi cu celelalte figuri culturale importante ale vremii; în ce măsură au reuşit să prezinte contribuţia pozitivă la dezvoltarea artei romîneşti şi să explice limitele artiştilor de care se ocupă; în fine, dacă au izbutit să aducă o contribuţie personală în munca de reconsiderare a figurilor artistice ale trecutului.

Constatările globale ce vor fi făcute în cele ce urmează, nu se reduc la elogii sau la semnalarea meritelor, ci caută să cuprindă şi aprecieri critice, dictate de valoarea inegală a lucrărilor, de la un titlu la altul, şi uneori de contradicţii sau capitole slabe ce apar chiar în cuprinsul unei monografii bune.

Cei mai mulţi dintre semnatarii monografiilor dovedesc că au ajuns să stăpînească metoda materialist-istorică de investigare şi de interpretare a istoriei artei romîneşti. Se fac simţite, în multe din monografiile apărute, încercări lăudabile, parţial reuşite, de analiză marxist-leninistă a activităţii personalităţilor respective, de preluare critică a moştenirii artistice a trecutului. Autorii vădesc că ştiu să studieze societatea, omul şi opera ca elemente legate organic, ce se determină reciproc. Animaţi de dorinţa de a servi cauza revoluţiei culturale din ţara noastră, prin aducerea în conştiinţa maselor a unor proeminente figuri de artişti din trecut, autorii încearcă să depăşească stadiul la care se aflau asemenea lucrări înainte de Eliberarea Ţării şi să insufle lucrărilor lor un spirit partinic, revoluţionar. Rezultatele sînt, precum se va vedea, diferenţiate calitativ.

Un necunoscător al culturii noastre, care ar citi monografiile *Costache Caragiale* [1], *Theodor Aman* [2], *George Dima* [3], *Enescu* [4], *Nicolae Vermont* [5], *Alfons Castaldi* [6], *Mihail*

---

[1] Florin Tornea, *Costache Caragiale, un artist cetăţean*, Bucureşti, ESPLA, 1954, 168 p. + VIII pl.

[2] Radu Bogdan, *Theodor Aman*, Bucureşti, ESPLA, 1955, 251 p. + LXI pl.

[3] Ana Voileanu-Nicoară, *George Dima*, Bucureşti, ESPLA, 1957, 207 p. + VIII pl.

[4] Andrei Tudor, *Enescu*, Bucureşti, Ed. muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1958, 123 p., il. + 1 portret.

[5] Amelia Pavel şi Radu Ionescu, *Vermont*, Bucureşti, Ed. Academiei R.P.R., 1958, 133 p. il.

[6] Vasile Tomescu, *Alfons Castaldi*, Bucureşti, Ed. muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1958, 271 p. + IV pl.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pascaly [1], *Grigorescu* [2], *Grigore Manolescu* [3] şi altele, ar trebui să rămînă cu unele idei generale despre istoria artelor romîneşti în secolul al XIX-lea şi în cîteva decenii din secolul al XX-lea. Dar acest lucru nu ar fi pe de-a-ntregul posibil din două motive: primul, pentru că unii autori se rezumă la micul lor « teren », la figura pe care o studiază şi nu văd, sau văd foarte puţin, cîmpurile vecine şi personalităţile din aceeaşi epocă; al doilea pentru că autorii nu au totdeauna limpede în minte ce se înţelege prin « personalităţi », prin adevăratele « talente », de care vorbeşte Plehanov, sau chiar dacă ştiu aceasta, nu ştiu în schimb să le gradeze după importanţa lor. Există personalităţi de valoare diferită, şi nu înseamnă că celor de importanţă secundară nu li se pot închina monografii; dar o monografie Vermont înaintea uneia Andreescu, o carte despre mediocrul şi dulceagul Verona şi nici una despre Steriadi, o monografie Castaldi de peste 250 pagini şi o schiţă Enescu de numai 100 de pagini reprezintă un tablou incomplet, în care lumina a fost sacrificată adesea de dragul umbrei.

O trăsătură generală care caracterizează o bună parte din lucrările enumerate mai sus este tendinţa spre îngroşare, spre subliniere excesivă a importanţei artiştilor, spre exagerarea evidentă a rolului lor, pe de o parte, iar pe de alta o pierdere a simţului valorii. Este foarte adevărat că personalitatea unora dintre artiştii înaintaşi nu este foarte larg cunoscută sau a fost prea puţin studiată, dar aceasta nu îndreptăţeşte strădania obstinată pe care autorii monografiilor de artişti o depun pentru a impune atenţiei publice personalităţile « lor ». Acest zel este nerecomandabil, pentru că anihilează spiritul critic, măsura şi justa ierarhizare a valorilor. După lectura scrierilor pomenite, cititorul rămîne cu impresia că a parcurs o lume în care toate personalităţile sînt celebre, ceea ce reprezintă, evident, o exagerare, o deformare a realităţii.

Intrînd mai în amănunte vom încerca să prezentăm cîteva aspecte legate de problema: cum aplică autorii citaţi teoria materialist-istorică despre rolul personalităţii în istorie, în cazul de faţă în istoria artei, în lucrările lor monografice? Întîi trebuie făcută precizarea că nu toate cărţile alese de noi sînt monografii în sensul strict al cuvîntului. *Enescu*, de Andrei Tudor, este mai degrabă un scurt eseu monografic, dar aceasta nu-l împiedică să fie una din cele mai bune lucrări din cele pomenite; *Grigorescu*, de Barbu Brezianu, este mai mult o biografie, dar nu seacă, ci însoţită de cîteva sumare şi îngrijite consideraţii asupra epocii şi a operei, fapt care face ca scrierea să aibă totuşi rotunjime şi substanţă. În schimb monografia G. *Dima*, deşi îşi propune să înfăţişeze şi viaţa şi opera, lasă pe planul al doilea personalitatea şi se transformă într-o istorie a corurilor din Sibiu şi Braşov între anii 1875—1914 şi a Conservatorului din Cluj între anii 1920—1925.

Multe monografii sînt scrise cu intenţii literare, dar reuşita nu este aceeaşi pentru toţi autorii. Unii dintre ei se arată buni mînuitori ai condeiului; scrisul lor e cald, atrăgător şi constituie un bun mijloc pentru transmiterea şi însuşirea fondului de cunoştinţe existent în respectivele lucrări. Vasile Tomescu, pornind la drum, animat de dorinţa să facă şi operă literară, nu numai ştiinţifică, obţine însă un efect invers decît cel scontat; stilul său pretenţios, forţat, dăunează ţinutei artistice a cărţii. Simplitatea exprimării se dovedeşte, şi în cazul acestor lucrări, ca şi în al altora, condiţia esenţială a clarităţii.

Metoda folosită în distribuirea materialului monografic este la unii autori cea clasică: viaţă-operă, la alţii cea a prezentării concomitente a celor două laturi. În studiul său despre Enescu, Andrei Tudor reuşeşte o împletire firească şi cursivă a vieţii şi creaţiei ilustrului muzician; Radu Bogdan însă, încercînd şi el acelaşi lucru în monografia *Aman*, înlănţuie date biografice cu analize de tablouri, iar rezultatul este că nu se poate urmări mulţumitor nici partea biografică, nici evoluţia creaţiei artistului pe teme, idei etc., întrucît descrierea tablourilor se face adoptîndu-se criteriul cronologic, nu cel tematic. Un rezultat nedorit obţine V. Brădăţeanu în monografia *Grigore Manolescu*, în care folosind exclusiv criteriul stagiunii, se întoarce la metoda mărunt-istoristă utilizată de T. T. Burada acum 40—50 de ani în lucrarea sa *Istoria teatrului în Moldova*.

Se mai resimt de asemenea şi urmări ale lipsei de interpretare şi comentarii din partea autorilor. În monografiile *Castaldi* şi G. *Dima* este îngrămădit un impresionant

[1] Letiţia Gîţă, *Mihail Pascaly*, Bucureşti, ESPLA, 1959, 207 p. + VIII pl.

[2] Barbu Brezianu, *Grigorescu*, Bucureşti, Ed. tineretului, 1959, 227 p. + XXIV pl.

[3] Virgil Brădăţeanu, *Grigore Manolescu*, Bucureşti, ESPLA, 1959, 224 p. + XVI pl.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

număr de cronici muzicale, de liste şi programe de concerte, de analize muzicale (poate savante, dar sterile, pentru că se rezumă la chestiuni tehniciste), fără a se extrage, în suficientă măsură, din tot acest material faptic, sensul ideologic, semnificaţia artistică majoră, valoarea naţională a cutărei sau cutărei compoziţii muzicale. Aceasta se datoreşte şi unei defectuoase folosiri a tehnicii citatului. Sînt cărţi *(Enescu, Pascaly, Aman, Vermont)* în care citatele sînt folosite cu măsură, cu discernămînt şi personalitate de către autorii respectivi. În alte cărţi însă *(Castaldi* şi în special *Dima)*, asistăm la o adevărată ploconire în faţa citatului, la retragerea istoricului de artă contemporan în spatele citatului, cu alte cuvinte în umbra opiniilor, uneori valabile, alteori depăşite, ale unor cronicari de acum 30—40 de ani. Acolo unde citatele sînt însoţite de observaţii ideologice juste, autorii obţin rezultate pozitive. Dar ei fac aceasta numai incidental, şi nu pe parcursul întregii lucrări.

Aspecte esenţiale din activitatea unor artişti sînt prezentate la unison cu cele secundare. În monografia *Castaldi*, de pildă, se vorbeşte de constituirea Societăţii compozitorilor romîni; în statutul societăţii se află un foarte important punct care prevede obligaţia ca în programele concertelor simfonice să se acorde locul cuvenit creaţiilor originale. Dar autorul trece cu uşurinţă peste acest fapt, fără să facă o incursiune istorică şi să arate că înscrierea în programul Societăţii compozitorilor a unui asemenea punct nu este o întîmplare; el reflectă un deziderat al epocii, o presiune a condiţiilor istorico-culturale obiective, o reacţie a maselor împotriva gustului cosmopolit al burghezo-moşierimii romîneşti, care-şi găsesc expresie în gîndirea unor artişti înaintaţi.

Chestiunea fundamentală pe care o comportă o monografie ştiinţifică de artă este explicarea justă a legăturii individualităţii cu epoca şi ambianţa socială în care trăieşte. Plehanov, analizînd concepţiile doamnei de Staël asupra literaturii şi societăţii, cuprinse în lucrarea ei *De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales*, descoperă ideea că literatura, deci şi arta unui popor, pot fi explicate şi înţelese prin istoria acelui popor, nu prin firea oamenilor, prin caracterul lor; « ...nu natura omului, nu caracterul poporului respectiv, ci istoria sa şi orînduirea socială ne explică literatura sa » [1], spune Plehanov. Cu acelaşi prilej, trecînd în revistă părerile contradictorii ale lui Taine asupra problemei artă-societate, Plehanov atrage atenţia că deşi în esenţă concepţia lui Taine asupra istoriei este idealistă, totuşi acesta împărtăşeşte punctul de vedere just că istoria artei nu poate fi despărţită de istoria socială. Ca atare, pentru a înţelege istoria literaturii sau istoria artei dintr-o ţară, « trebuie studiată istoria acelor schimbări care s-au petrecut în starea locuitorilor săi » [2]. Aceasta înseamnă că în centrul atenţiei cercetătorului actual trebuie să stea istoria luptelor de clasă, a contradicţiilor dintre exploataţi şi exploatatori, a celor două culturi antagoniste din sînul fiecărei culturi. De altminteri Plehanov, sintetizînd părerile de mai sus, îşi exprimă propriul său punct de vedere asupra interdependenţei dintre factorii economici şi producţia spirituală: « ...arta oricărui popor e determinată de psihicul său; psihicul său este modelat de situaţia sa, iar situaţia sa e condiţionată, în ultimă instanţă, de starea forţelor sale de producţie şi de relaţiile de producţie... » [3].

Rezultate bune au obţinut, aplicînd aceste teze, autorii monografiilor *Pascaly, Vermont* şi, parţial, *Grigorescu*. În altele însă, autorii respectivi s-au mărginit să scrie cîteva pagini introductive foarte frumoase, în care să-şi mărturisească intenţia de a studia viaţa şi opera artistului în cauză în lumina materialismului istoric, pentru ca pe parcurs să uite promisiunea şi s-o abandoneze. Asemenea ruptură între introducere şi restul lucrării se constată mai ales în monografia *Dima*.

În general urmărirea procesului dialectic societate-personalitate-creaţie se face încă insuficient de adîncit. Cîteodată autorii se mărginesc la generalităţi, evită să pună problema concret, de la caz la caz, sau nu folosesc observaţiile lui Marx asupra situaţiei artistului în societatea capitalistă. Artistul, ca orice om, are nu numai o poziţie ideologico-estetică, ci şi una economică. Privit din punctul de vedere al *poziţiei faţă de antreprenorul său* (căruia îi vinde forţa sa de muncă pe un salariu mai mic, producîndu-i deci plusvaloare), un actor este *un muncitor productiv*. Pe acelaşi actor însă, *publicul* îl priveşte pur şi simplu ca artist, ca producător de frumos, deci ca pe *un muncitor neproductiv*. « O cîntăreaţă care-şi vinde cîntul pe cont propriu este

[1] G. V. Plehanov, *Scrisori fără adresă. Arta şi viaţa socială*, Bucureşti, Cartea rusă, 1957, p. 41.

[2] G. V. Plehanov, *op. cit.*, p. 43.

[3] *Ibidem*, p. 45.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

un muncitor neproductiv. Însă dacă aceeaşi cîntăreaţă este angajată de un impresar, care o pune să cînte ca să facă bani, este un muncitor productiv. Căci ea produce capital » [1].

Unii dintre autorii monografiilor de care ne ocupăm (L. Gîtză, B. Brezianu, A. Pavel), au vorbit despre dependenţa materială a artistului faţă de consumatorul capitalist, dar n-au mers cu analiza acestui fenomen pînă la capăt, pînă la ultimele lui cauze şi în special pînă la ultimele lui consecinţe. Alţii au pomenit de existenţa unei asemenea probleme, dar au făcut-o pur şi simplu formal, mecanic, lipsit de perspectivă.

Un aspect interesant în chestiunea raporturilor artist-societate este privirea unei personalităţi prin prisma relaţiilor sau nonrelaţiilor sale cu alte personalităţi marcante din aceeaşi epocă şi din aceeaşi ţară. Într-un articol intitulat *Individualitate şi societate*, Marx ne arată că « . . . istoria unui individ izolat nu poate fi nicidecum despărţită de aceea a indivizilor care l-au precedat sau îi sînt contemporani » [2], ba mai mult, istoria individului este determinată de cea a predecesorilor şi contemporanilor. Andrei Tudor scriind despre Enescu nu omite să-l aşeze alături de înaintaşii săi întru geniu, Eminescu, Caragiale, Grigorescu, Andreescu, sau de marii săi contemporani Arghezi şi Sadoveanu. « Enescu este legat — şi prin creaţie şi prin munca sa artistică — de însăşi dezvoltarea actuală a vieţii noastre muzicale, înscriindu-se, alături de Eminescu şi Caragiale, de Grigorescu şi Andreescu, alături de Sadoveanu şi Arghezi — printre marii făuritori de cultură ai ţării noastre » [3]. Avînd bine dezvoltat « simţul epocii » şi al corelaţiei juste între fapte şi oameni, Florin Tornea leagă personalitatea lui C. Caragiale de C. Aristia, M. Pascaly, M. Millo. Aceasta spre deosebire de Ana Voileanu-Nicoară, care rupe figura lui George Dima şi viaţa muzicală din Transilvania de atmosfera şi personalităţile muzicale din celelalte regiuni ale ţării; sau de Radu Bogdan care, în monumentala sa carte despre Aman, scrie numai patru rînduri (p. 72) despre arta acestuia în comparaţie cu cea a lui Grigorescu. Iar în legătură cu aceşti doi mari artişti ar fi fost de dat răspuns la cîteva legitime întrebări: de ce acestor doi pictori contemporani nu le sînt proprii aceleaşi trăsături, acelaşi stil, aceleaşi obiective? Care este explicaţia preferinţelor unuia şi ale celuilalt, în alegerea subiectelor? Care este amprenta individuală pe care o lasă unul şi celălalt asupra epocii lor, asupra istoriei artei? Cititorul nu va găsi răspuns la aceste întrebări în monografia *Aman*.

Legătura unei personalităţi cu societatea şi cu alte figuri proeminente nu înseamnă încă totul. Simţul politic ascuţit şi poziţia partinică fermă trebuie să-l ducă pe autorul marxist al unei monografii la prezentarea personalităţii respective în mod just, fără denaturări, fără omisiuni, fără superficialitate, fără exagerări, şi la sublinierea în mod deosebit a ceea ce e nou, înaintat în opera artistului, a sîmburelui critic care favorizează demascarea racilelor societăţii bazate pe exploatare, a spiritului revoluţionar care însufleţeşte lupta poporului.

În analiza creaţiei tolstoiene, Lenin spunea că în moştenirea acestuia « există ceva care nu aparţine trecutului, ci viitorului. Această moştenire o preia şi o prelucrează proletariatul rus » [4]. Aplicînd acest mod marxist de cercetare, autorii monografiilor *Enescu*, *Pascaly*, *Aman* au insistat asupra caracterului progresist, înnoitor al muzicii lui Enescu de pildă, sau al artei lui Th. Aman, sau asupra dăruirii fără rezerve a actorului Pascaly pentru cauza teatrului romînesc. Aceşti autori au izbutit să puncteze corect aportul fiecăreia din personalităţi la dezvoltarea artei naţionale, fără să ştirbească din contribuţia şi prestigiul altor creatori. Alţii însă, pierzînd simţul măsurii, al realităţii obiective, şi « îndrăgostiţi » peste măsură de personalităţile « lor », au umflat la maximum rolul acestora în dauna altora. Astfel, în monografia *Grigore Manolescu* se afirmă nici mai mult nici mai puţin decît că « pînă la apariţia lui Grigore Manolescu, în arta actoricească dominase, la noi, improvizaţia » (p. 196) şi că scoaterea regiei teatrale « din postura predominant administrativă de pînă atunci şi trecerea ei în categoria artistică îi aparţine marelui actor şi regizor » (Grigore Manolescu — *n.n.*) (p. 212). Ne exprimăm toată dragostea şi preţuirea pentru strălucitul actor Grigore Manolescu, dar afirmaţiile făcute de V. Brădăţeanu anulează, dintr-un condei, 30—40 de ani de teatru romînesc cult, pe care-l susţinuseră artişti profesionişti de valoare de dinaintea lui Grigore Manolescu, printre care C. Aristia, C. Cara-

[1] *Marx şi Engels despre artă şi literatură*, Bucureşti, E.P.L.P., 1953, p. 75.

[2] *Ibidem*, p. 119.

[3] Andrei Tudor, *op. cit.*, p. 97.

[4] *Lenin despre cultură şi artă*, Bucureşti, E.P.L.P., 1957, p. 112.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

giale, M. Pascaly, M. Millo, N. Luchian, T. Teodorini, Eufrosina Popescu ş.a., unii dintre aceştia fiindu-i chiar dascăli.

Aşadar un aspect al exagerării rolului personalităţii artistice este negarea tradiţiei, a meritului înaintaşilor. Altul este aşezarea unor personalităţi de valoare medie, alături de altele de prima mărime. Castaldi nu este o personalitate muzicală excepţională în istoria muzicii romîneşti; a avut o ascensiune greoaie, o glorie modestă, nu s-a bucurat niciodată de o popularitate deosebită, apoi a căzut din nou în anonimat. Este limpede că importanţa sa e mijlocie, iar în ce priveşte crearea spiritului naţional în muzica noastră, contribuţia lui e cu totul minoră. De aceea, a-l prezenta drept « compozitor genial », sau « ctitor al şcolii romîneşti de compoziţie » (p. 74), sau « întemeietorul şcolii simfonice romîneşti » (p. 92) înseamnă a-l aşeza pe aceeaşi treaptă cu Enescu, adică a-i acorda un rol exagerat în istoria muzicii romîneşti.

În unele lucrări monografice (*C. Caragiale, M. Pascaly*) se simte tendinţa nefondată de a se exagera *realismul* artiştilor în dauna trăsăturilor lor romantice, de unde crearea unor imagini oarecum falsificate ale personalităţilor respective. Într-un fel, mai toţi marii noştri artişti din secolul al XIX-lea au cunoscut ecouri şi influenţe, mai mult sau mai puţin puternice, mai mult sau mai puţin îndelungi ale curentului romantic. În lămurirea acestei chestiuni, de mare utilitate ne este analiza lui Plehanov. Din punct de vedere practic, spune el, răzvrătirea romanticilor împotriva « burghezului » a fost pe de-a-ntregul sterilă, în schimb, ea a avut consecinţe literare remarcabile, printre care crearea eroului romantic. Dar examinîndu-l atent, observăm că acest erou se caracterizează prin artificialitate, convenţionalism, trăsături ireale, ceea ce, în mod firesc, nu poate fi apreciat ca un merit al operelor de artă respective. De aceea, spune Plehanov, « alături de elementul pozitiv » (crearea eroului romantic protestatar — *n.n.*), trebuie « să relevăm acum un aspect negativ: dacă pe de o parte, operele de artă romantice au cîştigat mult prin revolta autorilor lor împotriva « burghezului », apoi, pe de altă parte, ele au pierdut mult din pricina inconsistenţei practice a acestei revolte » [1].

În explicarea personalităţii lui M. Pascaly şi C. Caragiale, de pildă, şi în special a lui C. Aristia, este absolut necesar să se ţină seama de această idee. Aceşti actori se apropiau foarte mult de ceea ce numim un erou romantic; de aceea personajele lor n-aveau totdeauna consistenţă, deşi ei risipeau o mare cantitate de energie pentru realizarea lor scenică. Actorii realişti încearcă să repare acest neajuns, să dea personajelor mai multă consistenţă, să le înlăture caracterul convenţional.

În strînsă legătură cu problema prezentării juste a unei personalităţi se află chestiunea atitudinii critice. La mulţi din autorii de care ne-am ocupat (A. Pavel, B. Brezianu, V. Tomescu, A. Voileanu-Nicoară, V. Brădăţeanu) se observă predispoziţia spre ocolirea părţilor criticabile din opera unui artist sau spre discutarea lor pe un ton călduţ, scuzabil, îngăduitor, pseudocritic. Lenin vorbind despre Tolstoi şi arătînd genialitatea operei sale, nu s-a sfiit totuşi să-l numească « scrîntit întru Hristos », din pricina misticismului său sufocant şi dăunător societăţii. Plehanov, comentînd convingerile politice ale lui Flaubert, de asemenea nu ezită să spună că, « prin atitudinea sa negativă faţă de democraţie şi de socialism, acest om, care ura atît de tare « *burghezul* », ajunge pe poziţiile celor mai mărginiţi ideologi ai burgheziei » [2].

Contradicţiile din activitatea unei personalităţi trebuie judecate din punctul de vedere al « mişcării muncitoreşti contemporane şi al socialismului contemporan » [3], spune Lenin, dar şi din punct de vedere al protestului popular care exista în acea epocă, din punctul de vedere al curentului de idei cel mai progresist, cel mai înaintat al acelei vremi. Plehanov spune: « ...cînd artiştii devin orbi faţă de curentele sociale cele mai importante ale epocii în care trăiesc, atunci ideile pe care le exprimă în operele create pierd mult din valoarea lor intrinsecă » [4]. Însuşirea acestor teze nu presupune pentru autori obligaţia să « găsească » neapărat limite artiştilor, sau eventual să le născocească, dar nici să treacă peste ele, mai ales atunci cînd sînt evidente. Astfel insuficienta stăpînire a metodei dialectice de cercetare, de către autoarea monografiei *G. Dima*, face ca această personalitate să fie prezentată fără nici o contradicţie între opera sa laică şi cea cu caracter religios, iar ideologia sa înapoiată, străbătută de un patriotism local pronunţat şi de unele tente de naţionalism burghez, să nu fie în nici un fel comentată. În 1907

---

[1] G. V. Plehanov, *op. cit.*, p. 184 — 185.
[2] *Ibidem*, p. 186.
[3] V. I. Lenin, *Opere*, vol. XV, p. 194.
[4] G. V. Plehanov, *op. cit.*, p. 190.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

G. Dima trăia, dar nu auzea nimic despre marile răscoale țărănești din Muntenia și Moldova. În 1907 Castaldi trăia și el, chiar la București, adică în miezul frămîntărilor dar era de asemenea străin de aceste frămîntări. Unul dirija, cu seninătate, *Prima noapte vrăjită*, pentru soli, cor mixt și orchestră, de F. Mendelssohn, celălalt termina poemul simfonic *Marsyas*. Lira nici unuia dintre ei nu prindea ecoul răscoalelor. Faptul și-ar putea găsi o explicație, dar autorii, Ana Voileanu-Nicoară și Vasile Tomescu, nu încearcă așa ceva; ei își lipsesc expunerea faptelor de un comentariu care s-ar fi impus cu necesitate.

★

Redactarea unei monografii de artist, în spirit științific, implică analiza multilaterală a activității acelui artist, sublinierea aportului său la dezvoltarea culturii poporului, reliefarea, de pe poziția partidului clasei muncitoare, a meritelor sale și prezentarea critică a părților înapoiate din opera sa. Autorii lucrărilor cu caracter monografic nu vor avea decît de cîștigat dacă vor evita tonul apologetic și-și vor însuși principiul afirmațiilor chibzuite, al cuvîntului cumpănit. Se știe cît de simplu, apropiat, uman era marele George Enescu, cît de timid era Pascaly, cît de modest era Andreescu. Cei care le fac portretele, lor sau altor artiști mai mici, înfățișîndu-ne atît caracterele cît și activitatea, au datoria să nu-i diformeze, să nu-i « tămîieze » inutil, ci să ni-i prezinte așa cum au fost, în toată simplitatea și măreția lor.

MIHAI FLOREA

GHEORGHE FOCȘA

Muzeul satului

Editura în limbi străine, București, 1958, 210 p.

O carte despre Muzeul satului, ca un catalog al acestui muzeu, așa cum a conceput-o autorul cărții, Gheorghe Focșa, era de mult timp așteptată, deși un colectiv restrîns făcuse să apară mai înainte o lucrare, care se ocupa însă numai de arhitectura din Muzeul satului [1].

Fiind tipărită în mai multe limbi, cartea *Muzeul satului* este pusă la îndemîna cititorilor de peste hotare, și astfel, prețioasa colecție a acestui muzeu se integrează valorilor de artă universală.

« Ideea unui muzeu etnografic în aer liber s-a născut în Romînia ca un rezultat al unor cercetări sociografice efectuate timp de zece ani (1925—1935) de Universitatea din București ». De atunci, pe malul lacului Herăstrău din Parcul de cultură și odihnă a crescut treptat, treptat, Muzeul satului încît, la data apariției catalogului, el a ajuns să cuprindă un teritoriu de 7 ha.

Înfățișarea de astăzi a muzeului datorează însă, cel mai mult, ultimilor 10 ani. Pînă la apariția cărții, colecția muzeului crescuse cu de trei ori numărul de obiecte pe care muzeul le avea în 1948, ajungînd să numere în total peste 11 000 de exponate, fiecare așezat la locul său, în cadrul firesc al celor peste 32 locuințe, 2 biserici, o moară de vînt, un șteamp pentru pisat minereul aurifer, un atelier de olărie, cîteva pive și o vîltoare pentru prelucrat țesăturile groase din lînă etc.

Un sat întreg e clădit în București, cu case aduse fiecare din alt sat și reconstruite în muzeu, de către meșteri pricepuți să lucreze în tehnica obișnuită în satul lor. De aici și impresia de autenticitate pe care o are vizitatorul cînd privește gardul de nuiele al gospodăriei din Țara Oașului, sau acoperișul înalt, clădit din paie, ca o căciulă țuguiată, al casei din Țara Moților, ca și atunci cînd pășește pragul gospodăriei « cu ocol închis » din satul Cîmpul lui Neag etc.

În interiorul construcțiilor, obiectele sînt puse într-o ordine bine determinată de legi ale practicii și ale ornamentării, izvorîte din experiența de viață a locuitorilor satelor aflate sub influența unor anumite condiții istorice. Despre aceste condiții vorbesc vizitatorului și formele arhitectonice și cele plastice și decorative care constituie colecția muzeului. Nota caracteristică a fiecărui exponat constă în înfățișarea pe care creatorul i-a dat-o, drept urmare a experienței tehnice și artistice pe care au dobîndit-o oamenii într-o anumită epocă și într-un anumit loc de

[1] PAUL PETRESCU, PAUL STAHL, ANTON DÎMBOIANU, *Arhitectura din Muzeul Satului*, Editura tehnică, 1955, 100 p.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe teritoriul patriei. De aceea credem că prezentarea, chiar aşa succintă cum o poate face autorul în limitele unui astfel de catalog, a celor mai reprezentative construcţii — unităţi de muzeu, cu tot ce au ele ca inventar de interes etnografic, deschide larg orizontul cunoştinţelor cititorului despre modul de viaţă al populaţiei din satele patriei noastre.

Şi mai mult încă i-ar fi folosit cititorului, dacă autorul i-ar fi transmis parte din datele pe care le deţine, despre generaţia de oameni care au locuit în una sau alta din case, înainte ca acestea să fi fost aduse în muzeu. Ar fi fost interesant de ştiut dacă aceşti ţărani au fost liberi sau nu, aveau proprietate mare sau erau săraci, aveau familie numeroasă ş.a.

De asemenea, i-ar fi fost mai uşor cititorului să-şi dea seama de felul cum e împărţită locuinţa, dacă în locul unei descrieri în cuvinte, greu de urmărit, a planului casei, acesta ar fi fost schiţat printr-un desen făcut la scară.

Textul de prezentare al celor 29 construcţii pe care le cuprinde catalogul *Muzeul satului* are un pronunţat caracter descriptiv, atrăgînd mai ales atenţia cititorului asupra acelor lucrări care ar fi putut trece neobservate în fotografiile adăugate textului, sau care nici nu apar fotografiate.

Ar fi fost mai bine dacă descrierile ar fi urmărit să contureze stilul regional în ceea ce are el mai caracteristic, decît să se limiteze la o enumerare de obiecte: « În camera « curată » mobilierul cuprinde un pat, o masă, o ladă cu decor în motive florale pictate cu mult verde şi albastru, o masă cu dulap sau un blidar din scînduri de fag cu decor scrijelit » (p. 139). Acelaşi lucru se putea spune despre oricare din casele avînd o cameră curată, ceea ce nu ajută pe cititor să-şi precizeze concepţia practică şi estetică, după care a fost organizat acest interior.

În general, descrierile sînt curgătoare şi uneori chiar cu accente lirice, mai ales atunci cînd autorul este impresionat de armonia dintre formele arhitecturale şi ale plasticii populare şi între pitorescul cadrului natural, în care acestea au luat fiinţă din experienţa, stăruinţa şi talentul poporului nostru. Se strecoară totuşi, rareori, şi cîte o formulare mai greu de desluşit, datorită fie frazelor prea încărcate, fie terminologiei locale, al cărei sens se deosebeşte de la o regiune la alta. De ex.: . . . « un tip de locuinţă veche construită din lemn, cu plan şi formă caracteristică, cu apartamentul de locuit înălţat sus pe construcţia de bîrne, aşezată pe bolovani la parter, numită « pivniţă », p. 97. Mai întîi, e greu să-şi imagineze cineva neiniţiat ce înseamnă construcţia de bîrne, aşezată pe bolovani la parter, şi apoi, « pivniţa » de la această casă, care are prea puţine părţi comune cu pivniţa care, în accepţiunea generală, presupune un fel de subsol.

Pentru a nu da naştere unor înţelesuri nedorite, s-ar fi cerut precizat şi sensul pe care autorul i-l atribuie noţiunii «naturaliste» în propoziţiunea: «În decorul pieselor de port femeiesc apar mai multe motive zoomorfe şi florale naturaliste» (p. 92), şi mai ales, comparaţiei de la p. 182: « Alături se află «capra » ca o sculptură realistă din lemn, unealtă folosită la fasonat şi crestat şiţa . . . ». Pare cel puţin arbitrară apropierea dintre caracterul realist al unei sculpturi şi forma unei scînduri pe 4 picioare, care are o articulaţie făcută dintr-o altă scîndură, al cărei capăt aminteşte, doar pe departe de capul unui animal.

Semnalarea acestor cîtorva neconcordanţe cu caracterul ştiinţific pe care-l are lucrarea, nu scade importanţa documentară a textului general al catalogului.

Ilustraţia cărţii *Muzeul satului* confirmă calitatea deosebită a acestei prime publicaţii de ansamblu despre cea mai completă colecţie etnografică din ţara noastră.

În compunerea copertei, Petre Grant s-a dovedit bine inspirat, cînd a folosit aspectul neutru al unui panou decorativ sculptat în lemn, în care a înrămat elemente semnificative de arhitectură şi plastică populară existente în fondul muzeal. La fel de reuşite sînt cele mai multe ilustraţii prin care este evocată atmosfera specifică din viaţa satelor reprezentate în muzeu printr-o gospodărie. Cîteva notaţii sigure prind ceea ce este mai caracteristic în portul şi peisajul local (p. 119—145 etc.). De menţionat diversitatea formelor la care recurge artistul ca să pună în valoare ceea ce nu poate apărea în muzeu: costumul îmbrăcat şi aspecte din viaţa oamenilor din satele răspîndite în toată ţara. O excepţie o notăm pentru că ne surprinde prin lipsa ei de documentare (p. 174). E cea în care plutaşii au o poziţie nefirească, atunci cînd ţin cîrma plutei. E chiar sesizabilă o disproporţie între om şi plută, iar lemnele sînt aşezate invers, cu capătul gros înainte.

Dar aceasta nu schimbă impresia generală de prospeţime a peisajului şi de sinteză a costumului cu care ilustraţia vine să completeze acest album despre viaţa şi arta poporului nostru.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La ilustrarea cărții *Muzeul satului* își aduce contribuția masivă fotografia, în general bine executată. Unele exemplare sînt de o calitate remarcabilă: p. 9, 123 etc. dintre fotografiiile alb/negru, sau planșele reprezentînd biserica Turea sau ouă încondeiate, dintre fotografiile colorate.

Nu am putea spune același lucru și despre planșele color care par a fi dubletele unor fotografii alb/negru (pl. VI și p. 48). Poate nu era rău să se fi renunțat la astfel de dublete și, în schimb, să se fi reprodus mai multe detalii sau obiecte mai mici, ca acelea din fotografiile de la p. 50 și 150.

Ar mai fi o rezervă și asupra genului de fotografie, ca aceea colorată, care formează contrapagina copertei, unde apar amestecate exemplare din aproape toate genurile de artă. În grămadă, se pierde din prețiozitatea obiectului de artă și nici efectul coloristic nu mai este izbutit.

Cu aceste cîteva accidente, fotografia cărții *Muzeul satului* reprezintă o realizare pe măsura cerințelor unei publicații de artă.

Nu putem să încheiem considerațiile asupra părții ilustrative a cărții fără a menționa verva cu care au fost executate cele 2 hărți ilustrative: una, care reprezintă planul muzeului cu amplasarea figurativă a fiecărei construcții pe malul lacului, iar cealaltă, în care sînt punctate pe hartă, cu ajutorul ilustrațiilor, localitățile din care au fost aduse construcțiile aflate în muzeu. Am avea de obiectat asupra inexactității distanței dintre unele sate (satul Mastacăn, față de satul Calu, este așezat la depărtare de aproape de 15 ori distanța reală); și asupra inexplicabilei apariții a omului purtînd ițari și pescuind cu un leșnic, acolo unde ar fi trebuit să fie prezentat pescarul lipovean din Jurilofca.

Cu toate micile ei scăderi, inerente unei prime publicații de acest gen, *Muzeul satului* este cartea cea mai reprezentativă pentru cultura materială și spirituală a vieții satului din ultimele trei veacuri, așa cum apare ea în muzeu. Continua dezvoltare a Muzeului satului a și făcut ca să fie în curînd necesară o a doua ediție a catalogului său, completat cu noile achiziții. Această primă ediție a catalogului *Muzeului satului* constituie un bun punct de plecare.

N. Pascu

EDIT FEL, TAMAS HOFER, KLARA K. CSILLERY

L'Art populaire en Hongrie

Corvina, Budapesta, 1958; 82 pag. text; 31 desene, 241 fotografii.

«Textul, ilustrația în culori și în negru al lucrării de față au ca scop să ofere, în linii mari, o imagine cît mai completă și variată asupra artelor populare din Ungaria» (pag. 5). Punînd această frază chiar la începutul lucrării, autorii și-au fixat o sarcină dificilă; prezentarea în pagini puține, a unei arte populare bogate, în multiplele ei aspecte. Trebuie spus de la început că ei au știut să aleagă problemele esențiale și să le expună clar și sistematic pentru cititorul amator; în același timp, deși limitîndu-se la aspecte generale, prin seriozitatea și cunoștințele lor, autorii au dat la lumină o lucrare interesantă și pentru specialiști.

Teza susținută cu exemple bogate în mai multe capitole (și care ne pare a constitui unul din meritele însemnate ale lucrării), este că obiectele de artă populară trebuie legate cu împrejurările de viață în care sînt folosite. Astfel, în arta populară ungurească, cele mai remarcabile exemplare sînt folosite în ocazii speciale: «Lucrate mai ales în funcție de rolul particular pe care sînt chemate să-l joace, aceste obiecte sînt scoase la iveală cu ocazia diferitelor solemnități ale vieții, pe care fastul obiectelor îl subliniază» (pag. 7). Deși și printre obiectele folosite zilnic se găsesc obiecte de artă, acestea din urmă au un caracter totdeauna mai modest, mai sobru.

În ce privește costumele, existau pînă de curînd printre țărancele din Ungaria reguli precise de îmbrăcăminte legate de împrejurările de viață. Costumele cele mai bogate sînt cele purtate sărbătoarea. În același timp, vîrsta celui ce poartă costumul, ca și poziția lui socială, nu au rămas fără înrîuriri. Mai variate sînt piesele îmbrăcămintei femeiești, totuși și cele bărbătești prezintă variații regionale evidente. «Szür»-ul (piesă de altfel folosită și în Transilvania), haina prețioasă a flăcăilor, era lăsată de aceștia, ca din întîmplare, în casa fetei cu care doreau să se căsătorească. Dacă szür-ul era reținut în interior, însemna

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

că cererea de căsătorie fusese bine primită; dacă însă era scos afară şi agăţat sub streaşină, însemna că a fost refuzată. Şi autorii continuă să dea exemple din cele mai interesante, asupra simbolurilor pe care fiecare obiect îl reprezintă: grădina de flori însăşi însemna de obicei că în gospodăria respectivă există o fată de măritat.

În interiorul ţărănesc din Ungaria a apărut cu vremea încăperea numită « tisztasoba », corespunzînd cu « odaia curată » (sau frumoasă) de la romîni; ţesăturile cele mai valoroase sînt îngrămădite pe un pat care rămîne nefolosit. Îngrijirea acestei încăperi era şi ea o dovadă că în casă se află o fată de măritat. Dacă însă femeia căsătorită continua să îngrijească la fel de bine odaia curată, putea ajunge obiect al bîrfelilor satului. Pînă şi vasele strălucitoare de lut care erau prinse de pereţi, trebuiau închise în dulapuri.

Uneltele decorate ale tinerei fete reprezintă cel mai des un dar, un omagiu de dragoste. Tatăl, naşul, şi mai tîrziu flăcăul ce doreşte să o ia de soţie, îi oferă mici obiecte de lemn lucrate migălos. « Oferind o unealtă împodobită alesei inimii lui, tînărul îşi declară dragostea nu numai ei, dar public, din moment ce tînăra fată va merge cu furca sculptată să ţească la clacă, alături de alte fete » (pag. 13). Rolul obiectelor de artă înaintea nunţii, în timpul ei, la naştere, la înmormîntare, la petreceri, sînt expuse pe larg. Decorul tuturor acestor obiecte şi modul lor de folosinţă arată strînsa lor legătură cu viaţa şi concepţia despre lume din trecut a celor ce le foloseau.

Încercînd apoi a face o numărătoare a obiectelor folosite în ocazii speciale sau folosite obişnuit, autorii constată că în domeniul îmbrăcămintei spre exemplu, oamenii au mai multe piese pentru sărbătoare decît pentru uzul zilnic. Diferenţa dintre ele, marcau în mod clar diferenţele sociale din interiorul satului. În timp ce « tînăra fată dintr-o familie înstărită putea să folosească ţesături scumpe, dantele de aur largi, panglici viu coloarte, rivala ei de condiţie modestă îşi confecţiona un costum analog, cu mijloace mai puţine. Astfel, un fermier înstărit din Mezökövesd punea în trusoul fetei, la căsătorie 20—25 fuste şi tot atîtea veste, în timp ce, fata săracă nu avea decît 5 sau 8 » (pag. 23). Şi aşa mai depatre.

Problemele raportului dintre meşteşugarii specializaţi şi oamenii ce lucrau fiecare pentru familia proprie sînt scoase în evidenţă. Prin discuţia directă cu cei ce lucrau diferite obiecte, autorii au putut cunoaşte adesea explicaţia pentru care se aşază anume decor pe obiecte. Sînt scoase în relief şi diferenţele artistice dintre cîţiva meşteşugari care s-au remarcat în mod deosebit prin valoarea produselor lor.

Reproducerile din lucrare reprezintă obiecte lucrate în cursul ultimelor trei secole. Dar autorii, vorbind despre istoria artei populare, o leagă de înseşi originile istoriei ungare. Ei presupun că decorul bogat care figura pe obiectele metalice (săbii, căni de băut, agrafe, piese de înşeuat caii etc). trebuiau să figureze şi pe celelalte obiecte. Unele din motive se regăsesc de altfel pe pietrele sculptate ale primelor biserici creştine din Ungaria. Din perioada medievală au rămas numeroase aspecte ale gustului acelei vremi, cum ar fi acordul de culori albastru-roşu, sau albastru-negru, anumite forme de obiecte, unele motive de decor geometric. Ocupaţia turcească a înrîurit profund arta locală; motivele de decor turceşti s-au răspîndit larg. Mai tîrziu, stilul « renaissance » a lăsat urme, în toate creaţiile artei populare: motive, forme de obiecte, tehnici de decoraţie, scheme de compoziţie noi. Autorii socot chiar că peristilul cu arcade care împodobeşte faţada caselor ţărăneşti ar fi o reminiscenţă a palatelor Renaşterii, deşi credem că ele sînt strîns legate de însăşi materialul folosit la casă (cărămida) şi scopul urmărit (acoperirea faţadei). Cămăşile femeieşti cu mînecile ce pornesc chiar de la gît sînt legate de autori tot cu o tradiţie a Renaşterii. Mai tîrziu, stilul baroc s-a răspîndit mult în regiunile occidentale ale Ungariei, apropiate de apusul Europei. El şi-a manifestat înrîurirea mai ales în mobilier. Neoclasicismul nu a rămas nici el fără urmări în dezvoltarea artei populare.

Prin acest capitol, autorii leagă strîns arta populară de toate marile curente de artă care au dominat în trecut lumea artei europene. Ne-ar fi părut deosebit de interesant, dacă autorii cu priceperea lor, ar fi pus în lumină şi elementele care precizează raporturile şi influenţele dintre unguri pe de o parte, cu slavi, romîni şi germani de altă parte. În acest fel, poate, imaginea sugerată de expunerea istorică atît de interesantă ar fi fost mai completă.

După parcurgerea aspectelor generale ale problemei, arta populară ungurească este prezentată în variaţiile ei locale, în cadrul a trei mari regiuni geografice: cîmpia (cuprinzînd regiunea dintre Dunăre şi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

frontiera cu Romînia), Ungaria de sus (cuprinzînd partea din țară ce se învecinează cu Slovacia, așezată tot la est de Dunăre), și zona transdanubiană (cuprinsă între Dunăre și frontiera cu Austria). Semnalarea asemănărilor și deosebirilor dintre arta românească și cea ungurească (așa cum a fost prezentată în lucrare) ar prezenta un interes deosebit, dar problema nu poate forma obiectul recenziei noastre.

Ilustrația ce întovărășește prezentarea este realizată în condiții uneori excepționale, atît în ce privește planșele alb-negru cît și cele colorate. Lucrarea în general, face cinste autorilor.

PAUL H. STAHL

FLOREA B. FLORESCU

Ceramica neagră lustruită de la Marginea

București, 1958, 84 p., 46 fig., 5 hărți

Lucrarea reprezintă sinteza unor cercetări întreprinse de mai multă vreme asupra ceramicii negre de la Marginea și, în general, din țara noastră.

În capitolul introductiv autorul arată necesitatea cercetării centrelor de ceramică neagră, pentru a se cunoaște înrudirea dintre ele și fondul din care s-au dezvoltat. După aceea, prezintă cele două tehnici de ardere păstrate încă din neolitic: reducătoare, cu vase de culoare neagră și oxidantă, cu vase de culoare roșie.

Capitolul următor conține cîteva date interesante despre comuna Marginea (aflată în apropiere de Rădăuți) și despre locuitorii ei. Din scurtul istoric asupra olăritului se desprinde tradiția străveche și medievală a acestei îndeletniciri.

Într-un alt capitol, cel mai întins, e tratată tehnica olăritului. Numeroase reproduceri ilustrative însoțesc textul și dau o idee clară despre această tehnică chiar și cititorului neinițiat.

Cercetările autorului asupra cuptoarelor de ars oale i-au permis o clasificare tipologică a cuptoarelor din neolitic pînă astăzi, conchizînd că la noi cuptorul tronconic e de origine locală.

Lutul folosit la prelucrarea ceramicii negre se găsește în apropierea comunei Marginea. După operațiile pregătitoare, lutul e modelat pe roată în diferite forme de vase ornamentate uneori cu rotița, alteori lustruite cu o pietricică de rîu. La origine, vasele se lustruiau și pentru reducerea porozității.

Cu dexteritatea specifică mărginenilor, olarii așază vasele în cuptor lăsînd pe vatră trei «ganguri» de foc; apoi, după umplere, îl acoperă cu hîrburi. Spre a obține culoarea neagră, cuptorul e «înăbușit» după cca 7 ore de ardere, intervenind un proces chimic reducător, explicat pe larg. Pe lîngă acesta, există și un proces fizic al depunerii carbonului.

În două capitole succesive sînt prezentate formele și ornamentele vaselor negre lucrate la Marginea. De obicei, formele se datoresc cerinței cumpărătorilor. Ornamentele incizate de pe ceramica neagră se cunosc și pe ceramica roșie; cele lustruite, numai pe ceramica neagră. Acestea sînt geometrice și, foarte rar, florale.

Un capitol restrîns privește regiunea în care se întrebuințează vasele negre și drumurile străbătute de olari pentru a-și desface marfa.

În ultimul capitol autorul conchide, după studiul tehnicii, formelor și ornamentării ceramicii negre de la noi, că între ceramica neagră neolitică și ceramica neagră de azi există continuitate.

Lucrarea se încheie cu o anexă ce cuprinde date despre olarii de la Marginea.

Aplicarea metodei de cercetare tipologic-comparative unui vast material etnografic și arheologic, a dus pe autor la concluzia continuității acestui gen de ceramică. Ea vine să confirme pe altă cale postulatele continuității și persistenței elementului autohton Tehnica lustruirii vaselor cu piatra și cu petecul e tot atît de bine exemplificată la Marginea ca și în straturile neolitice de la Vădastra — în toate așezările unde se găsește ceramica neagră.

Prin amploarea și adîncirea cercetărilor, această lucrarea poate fi tot așa de utilă etnografilor ca și arheologilor. Ea se adresează deopotrivă marelui public dornic a cunoaște manifestările artei noastre populare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prezentarea grafică a lucrării e atrăgătoare. O corectură mai atentă ar fi înlăturat, probabil, unele greşeli de formă (p. 18, r. 31; p. 34, r. 29; p. 39, r. 17 etc.) şi excesul în folosirea relativului «care». La fel, puteau fi înlocuite cîteva figuri reproduse în studiul *Ceramica neagră* (publicat în *Studii şi cercetări de istoria artei*, I (1954), 1—2, p. 39—47); totodată, era de dorit, completarea exemplificărilor de vase negre din diferite epoci.

Cum pentru prima dată s-a operat cu un material documentar în mare parte inedit şi cu metode de cercetare ştiinţifică, autorul va avea posibilitatea să îmbogăţească literatura de specialitate cu o ediţie completă a ceramicii negre de la noi.

CORNELIU N. MATEESCU

ANDRÉ GRABAR

Les fresques d'Ivanovo et l'art des Paléologues

în *Byzantion*, 1955—1957, tom. XXV-XXVII, fasc. 2, p. 581—590.

Revenind asupra unei cercetări mai vechi, despre picturile murale din biserica rupestră, de lîngă satul Ivanovo, în Bulgaria, datînd de la mijlocul secolului al XIV-lea, autorul analizează o serie de particularităţi de stil, caracteristice acestui ansamblu. În primul rînd, sînt scoase în evidenţă anumite motive arhitecturale care apar în unele scene, de pildă cariatidele sau leii culcaţi susţinînd coloane, măştile etc., decor care aminteşte de acela din teatrul antic. Pe baza acestei detaliate analize, autorul conchide asupra originii lui în pictura antică. Accentul clasic din pictura de la Ivanovo este frapant, remarcă cercetătorul, întocmai ca şi în monumentele constantinopolitane din aceeaşi epocă.

Cea de-a doua trăsătură proprie acestei picturi este tratarea sculpturală a nudului, reminiscenţă a concepţiei statuarei antice şi elenistice. Şi această particularitate se reintegrează ca şi prima în tendinţa de reîntoarcere la trecut, caracteristică epocii Paleologilor şi constituie încă un argument pentru teza autorului, a legăturii directe între pictura constantinopolitană a secolului al XIV-lea şi monumentul de la Ivanovo.

Unele însuşiri de stil ale acestor picturi, ca dinamismul figurilor, nervozitatea desenului, modelarea contrastă a draperiilor etc. se regăsesc în picturile de la Mistra, ca şi în operele lui Teofan Grecul, vestitul pictor bizantin, care mai înainte de a fi împodobit numeroase monumente ruseşti, a lucrat la Constantinopol şi la Kaffa.

Autorul citează cîteva dintre celebrele ansambluri de pictură rusă, ca acelea din biserica Sf. Teodor Stratilat din Novgorod, bisericile din Volotovo şi Kovaliovo, care prezintă aceleaşi caractere ca şi pictura de la Ivanovo.

Prezentarea este unilaterală, privind acest ansamblu de pictură doar prin prisma picturii constantinopolitane din epoca Paleologilor, fără a semnala măcar existenţa unor particularităţi locale. De asemenea ea se reduce la o analiză strict stilistică, fără a face vreo consideraţie în legătură cu iconografia picturii.

CORINA NICOLESCU

OLGA ŠROŇKOVÁ

Die Mode der gotischen Frau

Praga, Artia, 1955, 250 p. + 153 foto + XIX pl. color.

Cititorul care are sub ochi această carte este în primul rînd fermecat de eleganţa prezentării, de plăcuta îmbinare a textului cu ilustraţiile. Găsim atît informaţii preţioase şi bogate descrieri exacte şi concise, cît şi unele observaţii cu caracter general privind evoluţia modei feminine în costumul boem în secolele XIV—XV. Fotografiile, realizate în optime condiţii tehnice, nu reprezintă un material auxiliar textului, ci adevărate documente cărora uneori li se subordonează conţinutul. Aceasta este calitatea cea mare a lucrării de faţă, care cu toată desfăşurarea întinsă a textului se menţine la nivelul unui album luxos de artă, bogat comentat.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Autoarea își propune să dea o imagine a costumului medieval din Boemia, pe baza cîtorva opere de artă celebre. Dintru început utilizarea unui număr redus de izvoare, cîteva manuscrise ilustrate și icoane, restrînge foarte mult cadrul cercetării și o transformă într-un comentariu plăcut, al unor opere remarcabile, în care este reprezentat sub diferitele lui aspecte costumul feminin. Cadrul cronologic este limitat la veacurile XIV—XV, deoarece în această perioadă Boemia a atins apogeul puterii și înfloririi sale.

Autoarea deosebește în evoluția costumului boem patru etape importante. Cea dintîi corespunde domniei lui Ioan Sigismund de Luxemburg, cuprinzînd prima jumătate a secolului al XIV-lea, cea de-a doua se desfășoară în a doua jumătate a aceluiași veac, sub regele Carol al IV-lea; a treia reprezintă ultimele decenii ale secolului al XIV-lea și începutul veacului următor, în timpul lui Wenzel IV, și în sfîrșit ultima cuprinde aproape tot veacul al XV-lea, fiind determinată de puternica mișcare cu caracter social și religios, husitismul. Deși autoarea nu prevede în împărțirea cronologică, pe care a stabilit-o, o etapă premergătoare veacului al XIV-lea, totuși consacră un capitol întreg (*Das Frühe Mittelalter*), plin de interes, costumului în secolele X—XIII. Pentru ilustrarea acestei etape, este folosit manuscrisul cu miniaturi, redînd viața sf. Wenzel, scris de episcopul Gumpold de Mantua, în anii 1000—1006. Analizînd costumul prințesei Ema, fiica sf. Wenzel și soția regelui Boleslav II, autoarea ajunge la concluzia caracterului bizantin al acestei îmbrăcăminți, evident mai ales în folosirea țesăturilor bizantine, ca și în croială și podoabe. Nu înțelegem de ce autoarea omite total în acest capitol frumoasele podoabe de aur, bizantine, recent descoperite în cercetările arheologice de la Stara Město. Autoarea subliniază că în această perioadă de început, costumul este luxos datorită țesăturilor de aur bizantine, dar în croială păstrează simplitatea clasică a costumului antic. Acest costum în Boemia, ca și în restul Europei, se transformă destul de încet. Procesul de transformare a costumului feminin se petrece în cursul veacului al XIII-lea. În această etapă de tranziție, el mai păstrează încă multe din vechile trăsături, părînd a fi o întoarcere la trecut, dar acum se fixează tipurile de îmbrăcăminte în legătură cu diferitele preocupări și ranguri sociale ale celor care-l poartă. Domnia regelui Ioan Sigismund de Luxemburg este considerată ca prima etapă a modei gotice, în care costumul este tot mai mult lucrat de meșteri specializați (o breaslă a croitorilor există la Praga încă din 1283, fiind recunoscută la 1318). Autoarea analizează trăsăturile principale ale acestui costum (mantia lungă agrafată la gît, rochia strîmtă, vălul prins pe cap cu o cunună etc.), pe baza unor izvoare deosebit de prețioase, Pasionalul stareței Kunhuta, manuscris ilustrat din anul 1320, și biblia Velislavei, tot din prima jumătate a secolului al XIV-lea. În moda acestei perioade, spre deosebire de cea imediat următoare, se remarcă influența franceză. Costumul de la curtea regelui Carol IV are un caracter deosebit de fastuos datorită stofelor prețioase italiene și flamande, a juvaerurilor și altor podoabe care-l însoțesc. Îmbrăcămintea feminină a curții lui Carol al IV-lea este influențată de moda italiană. Draparea prețioaselor catifele și brocaturi, din care se fac rochiile și mantiile, constituie preocuparea de seamă a acestei mode. Picturile din această perioadă cum sînt de pildă frumoasele icoane păstrate în mănăstirea cisterciană din Hohenfurth (Vyssi Brod), datînd din jurul anului 1350, lucrările marelui artist de la Wittingau și cele o sută optzeci de portrete din capela sf. cruci a palatului Carlștejn opera pictorului Theodoricus și a școlii lui, toate redau acest nou ideal de frumusețe, în care în afară de eleganța siluetelor și verticalitatea trupurilor, apar executate cu minuțiozitate toate bogățiile acestui costum drapat, în aspectul căruia se resimte influența modei italiene.

Etapa următoare este cercetată pe baza unui manuscris bogat ilustrat, biblia lui Wenzel, scrisă în limba germană și înfrumusețată cu miniaturi de un artist vestit, Rotlev din Praga, între anii 1390 și 1400. În această perioadă în opoziție cu moda anterioară, se modifică doar croiala, menținîndu-se prețiozitatea stofelor. Pentru prima dată rochia se descompune în jachetă, corsaj și fustă și apare o piesă întîlnită mult mai rar în perioada precedentă, « surcot »-ul cu mîneci lungi. În costumul de curte, blănurile capătă un rol tot mai mare, ca semn de distincție.

Ultima perioadă, aceea care încheie evoluția modei gotice în costumul feminin boem, reprezintă o etapă deosebit de interesantă pentru cunoașterea costumului celorlalte categorii sociale — orășeni și țărani. Acum, constată autoarea, se stabilește o legătură strînsă între îmbrăcămintea orășencelor și aceea a țărancelor; în costumul de curte apar o serie de trăsături noi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(mînecile largi cu broderii ale rochiei de dedesubt, folosirea șnurului la împodobirea rochiilor etc.), datorite modei Renașterii. Acestea se transmit și ele costumului popular. În această perioadă se cristalizează forma definitivă a costumului popular, care a rămas, pe cînd costumul de curte și acela orășenesc au fost mereu supuse transformărilor modelor noi.

Din această amplă prezentare a costumului lipsesc cîteva capitole principale, de pildă acela al podoabelor, al încălțămintei etc. De asemenea, nu sînt puse suficient în valoare elementele locale, originale ale costumului boem. Oare costumul popular să fie un simplu costum din Renaștere, fără nici o particularitate proprie? Autoarea nu numai că nu lămurește de fel aceasta, dar nici nu-și pune problema, tot așa cum în primul capitol, discutînd costumul secolelor X—XI, nu a evocat măcar existența unui costum al moravilor despre care au fost date la iveală bogate informații arheologice, datorită ultimelor cercetări. Lucrarea constituie însă un prețios mijloc de informație prin bogăția și calitatea ilustrațiilor.

CORINA NICOLESCU

SONA KOVACEVICOVÁ

Ludový odev v hornom Liptove

(Kniznica Ludového Umenia, Prace Národopisného Ustavu Slovenskej Akadémie Vied, Bratislava)

Între lucrările recente de artă populară apărute în Cehoslovacia, fără îndoială că monografia portului popular din zona Liptov (Slovacia) este una din cele mai remarcabile, prin extensiunea, bogăția analizelor științifice și artistice, ampla documentare grafică (croiuri și detalii) și fotografică (monocromii și policromii), multitudinea fragmentelor de piese cu ajutorul cărora se subliniază valoarea artistică, etnică și istorică a acestui port, cît și prin baza arhivistică, muzeografică și corelația cu materialele vechi de istoria artelor.

Această monografie face parte din seria de lucrări a Institutului de etnografie al Academiei slovace de științe și este publicată de Editura slovacă pentru beletristică din Bratislava. Prin elucidarea unor probleme ale acestui gen de artă populară din zona cercetată, lucrarea constituie o contribuție temeinică la istoria portului popular slovac. Autoarea desprinde date utile încă de pe vremea regilor ungari Andrei II și Bela IV, reproduce fragmente de picturi murale bisericești datînd încă de la începutul secolului al XIV-lea și din secolele următoare, care înfățișează cu destulă exactitate forma și evoluția unor elemente importante de port, ca pieptănătura, sumanul, căciula, cămașa etc. Din secolul al XVIII-lea și cu atît mai mult din cel următor se păstrează tot mai multe stampe de costume bogate în detalii cu totul comparabile cu faptele contemporane.

Pentru istoria ornamenticii populare prezintă un deosebit interes elementele zăluța și zig-zagul întîlnite pe măsăriță din secolul al XVII-lea, însoțite de motive fitomorfe, stilizate geometric. Nu mai puțin interesant este și faptul că, în același secol, se dovedește utilizarea în Slovacia a mult disputatului motiv «laleaua» într-o alternanță cromatică plină de rafinament și o caligrafiere degajată, sigură, fermecătoare.

În aprecierea etnică și istorică a unor fapte de cultură populară, autoarea ia ca punct de plecare colonizările și migrațiile din secolele XIII—XV ale românilor, cele ale goralilor păstori din secolul al XVI-lea etc. O atenție deosebită se acordă coloniilor germane din secolul al XIII-lea.

Remarcăm prezența și în această parte a Cehoslovaciei, ca și în țara noastră a unui procedeu străvechi: tăbliță de țesut brăcire.

Pe lîngă bogatele indicații arhivistice, bibliografice, documentatul glosar și o listă explicativă a ilustrațiilor, am dori să reținem valoarea documentară și artistică totodată a reproducerilor policrome după picturile în ulei ale lui Ján Hála, în care se redau tipuri de port și detalii în cele mai variate situații.

Cunoașterea materialelor descriptive și ilustrative din prezenta monografie înlesnește o apreciere mai justă asupra unor elemente din portul românesc și maghiar dezvoltat în zonele Sălaj și Calata (parta, șorțul).

NICOLAE DUNĂRE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IRENA CZARNECKA

Polnische Volkskunst

(Warszawa Wroclawska Drukarnia Naukowa)

Autoarea realizează un valoros album de artă populară poloneză, în care, pe lîngă propriile materiale de teren, include şi rezultatele dobîndite de Tadeusz Seweryn, Kazimierz Pietkiewicz şi Barbara Kaznowska.

Studiul introductiv, semnat de Tadeusz Delimat, cuprinde o prezentare sintetică a principalelor genuri de artă populară dezvoltate pe teritoriul Poloniei: unelte, arhitectură populară, interiorul locuinţelor, sobe de cahle, mobilier pictat, ceramică, textile de uz casnic şi de port etc. În această privire succintă se insistă cu competenţă asupra caracteristicilor morfologice şi ornamentale, precum şi asupra interferenţelor cu stilurile istorice ale artelor plastice din Polonia şi din Europa. Remarcăm urmărirea unor elemente de bază ale fiecărui gen de artă populară în evoluţia lor istorică, pînă la formele şi căile actuale, noi, de valorificare fie artizanală, fie industrială.

Pentru istoricul de artă populară, deosebit de interesante sînt numeroasele reproduceri alb-negre şi policromiile. Detaliile de arhitectură populară oferă preţioase sugestii din punct de vedere tehnic şi decorativ. Nebănuite posibilităţi pentru cunoaşterea ariei de răspîndire şi a evoluţiei istorice constituie unele reproduceri riguros localizate, ca cele de sobe de cahle, mobilier pictat, piese de uz sculptate, căuce, ceramică nezmălţuită, smălţuită şi neagră, scoarţe, covoare, podoabe.

Remarcăm asemănarea între rochii de la brîu în jos, în dungi verticale, din portul polonez şi cel al secuiencelor din R.P.R.; între cizmele femeieşti poloneze şi cele transilvănene; ca şi unele similitudini între portul populaţiei pastorale din Ţara Goralilor şi cel romînesc de nord.

Caracterul în primul rînd de album n-a permis analize istorico-etnografice sau artistice.

NICOLAE DUNĂRE

VASILE TOMESCU

Alfonso Castaldi

Bucureşti, Editura muzicală, 1958, 266 p.

Lucrarea muzicologului Vasile Tomescu este prima încercare de a înfăţişa într-o monografie viaţa şi opera compozitorului Alfonso Castaldi. Deşi italian de origine, Castaldi s-a integrat vieţii muzicale romîneşti, jucînd un rol important timp de mai multe decenii în formarea tinerelor cadre de compozitori.

Autorul monografiei îşi propune să prezinte diferitele aspecte ale activităţii lui Castaldi, consacrîndu-le cîte un capitol fiecăruia în parte. Cel mai amplu este primul capitol intitulat *Viaţa şi strădaniile artistice*, în care, urmărind an de an firul vieţii compozitorului, V. Tomescu încearcă să desprindă din şirul întîmplărilor imaginea artistului multilateral.

Autorul precizează că aportul lui Castaldi la dezvoltarea culturii muzicale romîneşti constă în primul rînd în munca sa de îndrumător al tinerilor compozitori şi totuşi, după lectura primului capitol, cititorul rămîne cu impresia că terenul pe care îşi desfăşoară Castaldi toate calităţile artistice este estrada de concert şi nu catedra; aceasta din cauza reliefării celorlalte faţete ale personalităţii muzicianului — dirijorul şi compozitorul — în dauna laturii pedagogice a activităţii sale. Autorul se mulţumeşte să afirme că Alfonso Castaldi a exercitat o puternică influenţă asupra elevilor săi fără să explice însă, în ce sens s-a manifestat această influenţă şi cum s-a vădit ea în creaţia lor. Ar fi fost de dorit ca autorul să urmărească, într-o analiză mai largă şi mai aprofundată, cum a rodit activitatea pedagogică a lui Castaldi în generaţiile de compozitori pe care le-a format, mai ales că printre aceştia se numără nume ca Dimitrie Cuclin, Alfred Alessandrescu, Filip Lazăr şi mulţi alţii.

În creionarea peisajului artistic al vremii realizat cu o interesantă documentaţie, autorul este furat mai ales de descrierea pitorească a mediului în care evolua Castaldi, fără a merge la o analiză mai adîncă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a tendințelor care acționau în perioada aceea și care desigur au avut o influență și asupra evoluției compozitorului.

În capitolul rezervat creației, autorul se oprește îndelung asupra muzicii simfonice făcînd o analiză a conținutului și formei cîtorva lucrări mai însemnate (Tarantella, Aria de Caccini, Simfonia « Eroul fără glorie »), urmărind să scoată în evidență caracterul programatic al muzicii lui Castaldi, trăsătură exemplară și pentru creația și pentru învățătura sa. În continuare sînt cercetate și cîteva lucrări din alte genuri de creație muzicală, autorul alegînd una sau două piese reprezentative pentru fiecare. (Preludiu pentru pian, Elegia pentru violoncel și pian « Il canto di Gonsalvo », transcripția pentru pian și vioară a pieselor Pastorala și Capriccio de Scarlatti, liedul « Tentation », madrigalul « Lauda di Beatrice »).

Capitolul despre creație, cuprinzînd amănunte nu totdeauna concludente, este scris fluent, dar o terminologie mai puțin tehnică l-ar fi făcut mai accesibil.

Măiestria dirijorală a lui Castaldi este reliefată într-un capitol aparte, intitulat *Arta interpretativă* în care autorul întrunește cîteva impresii și mărturii contemporane, din presa ieșeană și bucureșteană.

Tot din presa timpului sînt extrase și cele cîteva « idei despre arta și viața muzicală » care constituie crezul artistic al lui Castaldi.

Cele două pagini citate din revista *Muzica* (1916) sub titlul *Pagini din viață* nu sînt lipsite de interes, dar credem că prezentarea lor ca un capitol de sine stătător nu este justificată. Ele ar fi putut fi contopite în corpul lucrării sau date în anexă alături de studiul despre *Pictura lui Alfonso Castaldi și figura lui în plastica romînească* semnat Mihail Mitache. Este binevenită studierea acestui « violon d'Ingres » al muzicianului (Castaldi a fost și pictor), dar ar fi fost foarte interesant de urmărit cum fantezia vizuală s-a exprimat și în muzica sa, care prezintă trăsături descriptive și programatice caracteristice.

Monografia este completată de un index al creației, întocmit cu străduința care caracterizează de altfel întreaga lucrare.

Informat, autorul își întemeiază afirmațiile pe o documentare bogată, care constituie unul din principalele merite ale monografiei, dar lectura ar fi fost mult ușurată dacă trimiterile la izvoarele de informație n-ar fi fost intercalate în text ci date în note, în subsolul paginii, așa cum au apărut ici, colo, procedeu ce s-ar fi putut generaliza.

Ilustrațiile sînt bine alese și pline de interes (afară de reproducerea afișului concertului-lecție din 10 mai 1958, intitulat, *Viața și opera lui Alfonso Castaldi*, care nu se poate spune că face parte din iconografia vieții și operei lui Castaldi).

Aceste neajunsuri mărunte sînt lipsite de importanță față de meritul unei cărți care reprezintă un efort lăudabil pentru a face cunoscută una din personalitățile de seamă ale vieții muzicale romînești din prima jumătate a secolului nostru.

ELENA ZOTTOVICEANU

EUSEBIU MANDICEVSCHI

Opere Alese

Ed. muzicală, București, 1957, XV + 143 p.

Activitatea și mai cu seamă creația lui Eusebiu Mandicevschi, prea puțin cunoscute pînă acum, se relevă într-o lumină nouă în urma apariției volumului de *Opere alese* sub îngrijirea muzicologului Liviu Rusu.

În acest prim volum de *Opere alese*, ni se prezintă, pentru întîia oară, unele din cele mai importante piese corale ale lui Eusebiu Mandicevschi, care înfățișează, într-un mănunchi de lucrări caracteristice, contribuția compozitorului la dezvoltarea muzicii romînești. Făcînd această selecție, autorul este preocupat în primul rînd să sublinieze puternica legătură a lui Eusebiu Mandicevschi cu muzica romînească, deși acesta și-a desfășurat toată activitatea sa la Viena, unde și-a cucerit un loc de prim plan printre muzicienii timpului său.

În acest sens, autorul face o succintă dar substanțială prezentare a lucrărilor grupate în patru capitole, și anume: Coruri pentru copii și tineret (texte adaptate și populare), Coruri pe texte de poeți clasici romîni, Cîntece populare din colecția Alexandru Voevidca și Coruri liturgice.

Subliniind tendințele lui Mandicevschi de a realiza o muzică romînească după modelele clasice, autorul consideră că cele mai

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

apropiate de năzuinţele şcolii noastre naţionale sînt cele trei cicluri de cîntece populare din Colecţia Alexandru Voevidca, prelucrate pentru cor: 52 cîntece — 1922, 80 cîntece — 1923, şi 68 cîntece — 1924.

Scoţînd în evidenţă nu numai calităţile muzicale ale corurilor lui E. Mandicevschi, dar şi poziţia sa faţă de cultura poporului romîn ca «un deschizător de drumuri pentru ideea unei arte militante pentru pace şi fericirea oamenilor», muzicologul Liviu Rusu îl situează pe acest compozitor printre clasicii muzicii romîneşti. Cu atît mai importantă apare această concluzie, care certifică permanenta legătură a compozitorului cu muzica romînească, cu cît este bine ştiut că Eusebiu Mandicevschi şi-a petrecut aproape toată viaţa la Viena.

În acest sens, în precuvîntarea *Operelor alese*, într-un scurt studiu monografic, foarte bine documentat, muzicologul Liviu Rusu face o reuşită prezentare a personalităţii multilaterale a lui Eusebiu Mandicevschi, compozitor, dirijor, filolog şi pedagog muzical. Deşi într-un spaţiu restrîns, ni se aduc la cunoştinţă atît date biografice, cît şi cele mai de seamă procupări şi creaţii ale muzicianului. În domeniul muzicologiei este subliniată activitatea lui Eusebiu Mandicevschi în calitate de conservator al Arhivei la «Gesellschaft der Musikfreunde», în care calitate a organizat o serie de expoziţii muzicale de importanţă mondială şi a editat operele complete ale lui Haydn, Schubert, Brahms etc., ediţii care fac autoritate în materie.

Atît prin selectarea materialului muzical, cît şi prin concisul, dar substanţialul studiu care precede *Operele alese*, muzicologul L. Rusu a izbutit să prezinte personalitatea compozitorului şi omului de ştiinţă Eusebiu Mandicevschi. Bogăţia şi însemnătatea operei lui Eusebiu Mandicevschi, figură luminoasă a trecutului nostru muzical, pune problema necesităţii unui amplu studiu monografic despre viaţa şi creaţia sa, studiu pe care sîntem în drept să-l aşteptăm de la autorul primului volum al acestor *Opere alese*.

FERNANDA FONI

DISCUŢII ŞI COMPLETĂRI PE MARGINEA UNEI RECENZII

Recenzia semnată de tov. E. Lăzărescu asupra lucrării *Istoria artei feudale în ţările romîne*, vol. I, apărută în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 2, 1959, p. 268—308 cuprinde o serie de observaţii critice şi îndreptări izvorîte, după cum arată recenzentul, din intenţia de a împiedica permanentizarea erorilor în literatura noastră de specialitate. Perfect de acord cu acest punct de vedere, doresc să contribui şi eu la lămurirea întrebărilor puse prin explicaţiile şi discuţiile de mai jos, adresate nu numai recenzentului, ci şi cititorilor lucrării analizate.

Obiecţia cea mai gravă, în urma căreia recenzentul şi aduce o serie de rectificări utile, e că în lucrarea mea nu s-a mai ţinut seamă de publicaţiile privitoare mai ales la unele obiecte de argintărie şi broderie care fac parte din tezaurul restituit de U.R.S.S. Aprobînd fără rezerve îndreptările propuse, trebuie să atrag atenţia cititorului asupra faptului că lucrarea recenzată fusese încheiată încă în 1956, trecînd în faza finală de editare în cursul anului 1958. Prin urmare, din 1956 înainte s-au introdus doar unele retuşări de amănunt şi unele completări bibliografice, limitate şi acestea la publicaţiile care au putut fi consultate încă în cursul primei jumătăţi a anului 1958. Alternativa la soluţia de mai sus ar fi fost retragerea manuscrisului de la editură. Dar cum cercetări importante sînt în curs şi în alte domenii, s-ar fi impus să aştept publicarea rezultatelor privitoare la săpăturile de la Cotmeana (apărute în 1959), cele pe care le conduc în Suceava şi nenumărate altele. Situîndu-mă însă pe un asemenea punct de vedere, nu ştiu dacă ar fi sosit vreodată momentul potrivit pentru a publica o lucrare de sinteză, dilemă asupra căreia m-am şi pronunţat în prefaţă (*Ist. art. feud.*, p. IX).

Observaţiile critice cuprind în linii mari trei domenii: folosirea izvoarelor scrise, analiza unor probleme de amănunt şi discuţii în jurul cîtorva ipoteze fundamentale.

În cele ce urmează nu voi supune analizei decît obiecţiile cu care nu sînt — fie în tot, fie şi numai în parte — de acord cu recenzentul, subînţelegînd implicit acceptarea îndreptărilor omise din discuţie.

Cu privire la prima categorie de obiecţii, cele de ordin documentar, aş formula următoarele rezerve:

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Documentul din 1212, publicat pe vremuri de Zimmermann-Werner şi invocat de recenzent (recenzia citată, p. 288, nota 1) ca cea mai veche mărturie despre Cetatea Crucii, ar fi, pe baza cercetărilor lui Szentpétery Imre [1], abia din jurul anului 1222, şi sub acest an a fost publicat şi în *D.I.R.*, I, nr. 130. Nu am dat această explicaţie în aparatul lucrării mele, fiindcă am considerat-o lipsită de interes deosebit pentru istoricul de artă, deoarece din document tot nu rezultă data precisă la care s-a reconstruit cetatea de către cavalerii teutoni şi — după cum am spus-o şi în prefaţa lucrării mele — am ţinut să-l scutesc pe cititor de un dedal bibliografic inutil. Am spus mai sus « reconstrucţia » cetăţii, interpretînd în acest sens expresia latină « quod cruciferi... de novo construxerant », contrar cu opinia recenzentului, dar de acord cu traducerea şi chiar cu traducătorul pasajului respectiv din *D.I.R.*, *loc. cit.*, consultat anume [2]. Analogia cu documentul din 1298, invocată de recenzent ca martoră pentru tălmăcirea lui « de novo » în sensul că ar fi vorba de o construcţie absolut nouă, nu e valabilă. În cazul din 1222, expresia « de novo » a fost deci tradusă aşa: « pe care pomeniţii fraţi o clădiseră din nou »..., adică pe locul unei cetăţi mai vechi; în cazul din 1298 termenul « de novo » e în schimb folosit în antiteză cu pasajul despre alte cetăţi existente de mai de mult. Dar, oricum, pentru problema discutată în lucrare, documentul din 1222 a fost amintit doar ca să lămurească datarea cetăţii teutone.

Nu e justificată critica cu privire la amintirea documentului din 1322 referitor la cetatea din Orlat, *Warolyafolw* (rec., p. 290, nota 4). E adevărat că în acel act nu se pomeneşte cetatea de la Warolyafolw în mod explicit, dar dovada despre existenţa cetăţii la data de mai sus o oferă numele localităţii, care înseamnă pe romîneşte « satul de sub cetate ».

În ceea ce priveşte rezerva recenzentului în legătură cu încercarea unei cronologii pur teoretice, « inutil îndrăzneţe », a cetăţilor transilvănene (rec., p. 289—290), găsesc că nu e deplin justificată, mai ales din punctul de vedere al arheologiei feudale. Prin discutarea acestui aspect, am intenţionat să atrag atenţia specialiştilor asupra problemelor particulare şi să schiţez şi o ordine de preferinţă pentru cercetările viitoare, chiar cu riscul ca săpăturile să dezmintă sugestiile formulate, sugestii care oglindesc fireşte starea actuală, evident nesatisfăcătoare, a cunoştinţelor noastre.

Trecînd la discutarea problemelor de amănunt, trebuie să-mi exprim întîi regretul că recenzentul a excepţionat uneori pasaje citite şi citate pripit şi greşit, tocmai cu privire la punctul critic. Astfel (rec., p. 293—294), în legătură cu decoraţia Coziei, mi se reproşează că aş fi susţinut categoric şi fără argumente venirea meşterilor armeano-georgieni prin staţiunea intermediară a Cetăţii Albe, cînd fraza originală *(Ist. Art. feud.*, p. 198) conclude, după o lungă expunere a dilemei: « iată de ce, împreună cu Gh. Balş, prefer să văd în acest decor un element specific georgian, descins din regiunea Caucazului în valea Moravei *poate chiar* prin staţiunea intermediară a Cetăţii Albe şi a Munteniei ». E vorba de o sugestie menită să explice calea pătrunderii ornamenticii georgiene în valea Moravei într-un timp (la sfîrşitul veacului al XIV!) cînd e greu să se întrevadă alte posibilităţi de legături mai directe între Georgia şi acel colţişor al statului sîrbesc necucerit încă de turci.

În acelaşi sens e curios şi aliniatul recenziei de la p. 295: « ... dacă într-adevăr, Gheorghe din Tricala a fost — cum ne-o indică piatra lui de mormînt — meşter zugrav, e cam îndrăzneţ să i se atribuie după Grabar — pictura de la Pătrăuţi. Cum se explică în acest caz înmormîntarea lui la sf. Gheorghe din Hîrlău, în pictura căruia nu se observă nimic comun cu cea a Pătrăuţilor?»

În *Ist. art. feud.*, p. 806, textul sună aşa: « Cu excepţia cavalcadei,... toate particularităţile iconografice şi stilistice, ca şi inscripţiile, în mod cu totul excepţional greceşti, pledează în favoarea presupunerii că meşterul ar fi imigrat de undeva din sud, şi de aceea ipoteza lui A. Grabar, dispus să recunoască în această zugrăveală opera tesaliotului Gheorghe din Tricala, decedat în Moldova în 1530 şi înmormîntat în biserica sf. Gheorghe din Hîrlău, *deşi nu poate fi sprijinită prin nici un argument direct, nu trebuie totuşi înlăturată principial* ». Dar motivul care îl face pe recenzent să respingă categoric

---

[1] *Az árpád-házi királyok okleveleinek kritikai jegyzéke*, I—1, Budapesta, 1923, p. 129 (ad. nr. 391). (Note critice asupra documentelor dinastiei arpadiene).

[2] Aceeaşi interperetare o propune şi Szentpétery, vezi nota precedentă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ipoteza lui Grabar e deosebit de original: adică, dacă Gheorghe din Tricala ar fi pictat biserica din Pătrăuți, ar fi trebuit să moară în acel sat și nu avea în nici un caz dreptul să odihnească într-o biserică zugrăvită de altcineva!

Și acum să revin la obiecțiile de amănunt care au un caracter mai consistent. Le voi examina în ordinea în care apar în recenzie.

Obiecția privitoare la data la care Clujul a devenit oraș (rec., p. 288, nota 1) trebuie lămurită de istorici. Fapt e că deocamdată predomină părerea că aceasta s-a întîmplat în 1316 [1].

Sînt de acord că mănăstirea din Mănăștur e mai veche decît știrea din 1222, lucru pe care îl spun și eu (rec., p. 289 nota 1, și *Ist. art. feud.*, p. 22), adăugînd că nu se poate preciza data întemeierii și că biserica de odinioară fusese complet refăcută în perioada gotică. Ipotezele la care face aluzie recenzentul sînt expuse de autorii pe care i-am dat în bibliografie la locul respectiv.

E posibil ca biserica ev. din Bartolomeu să nu fi fost distrusă de turci, ci de oștile lui Vlad Țepeș în 1459, conform pamfletului amintit de recenzent (rec., p. 289, nota 1), dar pentru istoricul de artă esențial rămîne tot faptul că biserica a suferit o refacere în jumătatea a doua a veacului al XV-lea.

Mi se pare surprinzătoare obiecția în legătură cu interpretarea picturilor murale din castelul Hunedoreștilor (rec., p. 290). A fi bastard domnesc nu cred că era în veacul al XV-lea un lucru atît de rușinos. Bonfini respinge această legendă, utilă odinioară pentru pretențiile lui Ioan de Hunedoara, dar insuficientă pentru justificarea ambițiilor dinastice ale lui Matei Corvinul, propunînd o genealogie și mai legendară. Dar, ce-i mai important și la ceea ce ar fi trebuit să răspundă recenzentul în urma respingerii ipotezei de mai sus, e, cum s-ar putea interpreta altfel scenele înfățișate. Aceeași întrebare se pune și în legătură cu picturile din Sîncraiul de Mureș (rec., p. 290, nota 7), unde apare în zbor corbul cu inelul în cioc, același corb care face parte și din stema Corvinilor.

În ceea ce privește datarea picturilor bisericii domnești din Curtea de Argeș la mijlocul veacului al XIV-lea și nu în perioada ceva mai tîrzie (perioada lui Vladislav, 1364—1377, teza lui A. Sacerdoțeanu), ea se întemeiază atît pe părerile convergente ale lui Ch. Diehl și L. Bréhier, amintiți în lucrarea mea, la care țin să adaug acum și pe V. N. Lazarev, *История византийской живописи*, I, Moscova, 1947, p. 242 și nota la p. 381, cît și faptul că analogiile strînse cu pictura sîrbească din deceniile imediat precedente ne obligă la o astfel de încadrare cronologică, dacă nu vrem să cădem în arbitrar. Considerentele lui A. Sacerdoțeanu [2] nu sînt lipsite de interes și în linii generale nu diferă prea mult de cele expuse de mine. Și el e de părere că biserica e anterioară grafitului din 1352 și presupune o amînare a executării picturilor după moartea lui Nicolae Alexandru Voievod doar pe motivul că acesta din urmă a fost înmormîntat în Cîmpulung. Poate fi acesta un indiciu mai valabil decît argumentele stilistice?

Cu privire la datarea picturilor bisericii sf. Nicolae din Dorohoi (rec., p. 297—298) pe baza portretelor ctitoricești, am arătat (*Ist. art. feud.*, p. 819) că aceste portrete au fost integral refăcute și că nu mai pot fi invocate ca mărturii. Recenzentul contestă în schimb refacerea picturilor pe motiv că așa ceva «nu a susținut nimeni pînă acum». Contestarea totuși nu e exact formulată, fiindcă Gh. Balș [3], de pildă, notează o retușare a capului lui Ștefan cel Mare, iar I. D. Ștefănescu [4] e de părere că toate figurile ctitorilor au fost desfigurate prin restaurări ulterioare. E interesant de relevat că datarea picturilor din vremea lui Ștefan cel Mare, susținută de mine și contestată de recenzent, fusese propusă încă de Gh. Balș și de I. D. Ștefănescu [5], iar Paul Henry [6], care pune în dubiu o asemenea datare, admite totuși prezența unor elemente surprinzător de arhaice. Prin urmare recenzentul — ca să fie obiectiv — ar fi trebuit să menționeze sau chiar să găsească o explicație pentru aceste incongruențe.

Întemeierea mănăstirii Prislopului de către călugărul Nicodim — recunosc că expresia «călătorie» trebuie înlocuită cu «pribegia» lui Nicodim — nu cred că

---

[1] Vezi recent și ST. PASCU, *Clujul*, Cluj, 1957, p. 23.

[2] *BCMI*, XXVIII, 1935, p. 51.

[3] *BCMI*, XVIII, 1925, p. 41.

[4] *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, p. 12—13.

[5] *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, p. 93.

[6] *Les églises de la Moldavie du nord*, p. 164.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aparţine domeniului legendar (rec., p. 299). În cazul acesta recenzentul ar trebui să arate pe ce altă cale s-ar putea explica pătrunderea tipului Vodiţa II în Transilvania, ţinînd seamă şi de faptul că biserica din Prislop apare deocamdată ca un monument cu totul izolat.

În această ordine de idei mai reţin o ultimă critică privitoare la interpretarea unei picturi murale din Bălineşti: « scena din care azi se mai vede un grup de soldaţi lîngă un mormînt, nu poate fi un fragment aparţinînd probabil unei reprezentări a Mironosiţelor — în care soldaţii nu-şi au rostul — ci fără îndoială unul din scena Paza la mormînt » (rec., p. 298). Aş fi curios dacă autorul recenziei ar putea cita un exemplu iconografic cu această temă. Paza la mormînt nu a fost şi nu putea fi o temă de interes pentru biserică sau pentru credincioşi. Paza la mormînt, mai precis adormirea străjerilor din preajma mormîntului, e un accesoriu al scenei învierii, în iconografia apuseană, iar în cea bizantină a scenei Mironosiţelor. Reprezentarea redacţiunii bizantine cuprinde ca subiect central mormîntul gol, îngerul şi cele trei femei care vin cu mirodenii, iar soldaţii adormiţi din jurul mormîntului ilustrează împrejurările miraculoase ale învierii.

Să trecem acum la criticile care ating probleme de fond mai complexe, de program şi de concepţie. Din acest punct de vedere recenzentul (p. 289) face o deosebire între istoricul de artă şi arheologul medievist şi îşi exprimă nedumerirea de a fi insistat asupra unor probleme cum sînt arhitectura bordeielor, a semibordeielor şi a cetăţilor medievale construite din pămînt şi din piatră, lipsite de un interes deosebit pentru istoricul de artă. Nu vreau să combat acest punct de vedere, dar ţin să subliniez că pentru începuturile culturii feudale, ca premisă pentru apariţia, evoluţia şi răspîndirea arhitecturii de piatră, problemele acestea au o importanţă cardinală, iar în lucrarea mea am avut permanent în vedere aspectele care privesc arheologia legată de evoluţia artei feudale, omiţînd, în schimb, pe baza aceluiaşi criteriu, manifestările culturii materiale populare, lucru ce mi-a atras la rîndu-i nemulţumirea unora dintre colegii arheologi.

O problemă cheie, de care sînt legate aspecte complexe, o constituie ipotezele privitoare la etapele genezei arhitecturii ecleziastice din Ţara Romînească. În privinţa acestor ipoteze, recenzentul subliniază mereu caracterul lor « îndrăzneţ », lăsînd oarecum să se subînţeleagă că în elaborarea numeroaselor ipoteze noi se manifestă un spirit neastîmpărat, dornic de inovaţii cu orice preţ. Se merge chiar atît de departe încît mi se atribuie uneori ipoteze formulate de alţii. Recenzentul va fi fără îndoială surprins, cînd voi pretinde că în realitate m-am silit să evit orice inovaţii inutile şi nu am propus sugestii noi decît în cazurile cînd ipotezele predecesorilor s-au dovedit — în urma noilor cercetări, a lărgirii şi aprofundării cunoştinţelor — absolut de nesusţinut. Aceasta e şi situaţia — cel puţin după părerea mea — în cazul problemelor legate de arhitectura Ţării Romîneşti de la sfîrşitul veacului al XIII-lea şi din veacul al XIV-lea. Din 1911 înainte, data publicării studiului lui Gh. Balş asupra arhitecturii sîrbeşti din valea Moravei, dată la care s-a formulat teza influenţei sîrbeşti asupra tipului triconc din Ţara Romînească, nimenea nu a mai examinat temeiul acestei teze. Pentru a o face acceptabilă, Gh. Balş şi G. Millet au trebuit să forţeze datările ipotetice ale bisericilor sîrbeşti în funcţie de Cozia, iar din partea romînească s-au făcut eforturi de a discredita data inscripţiei din biserica Coziei pentru a obţine raportul cronologic necesar. În lucrarea mea se face pentru prima oară încercarea de a cîntări din nou, în lumina descoperirilor Vodiţei I, de la Coşuştea-Crivelnic şi Niculiţel, teza lui Balş, pe care o socot perimată, şi să propun înlocuirea ei cu o ipoteză care, dacă nu are alt avantaj, are cel puţin meritul de a pune în valoare materialul nou şi de a suprima datările forţate. Înţeleg rezistenţa împotriva admiterii acestei sugestii din partea acelora, care s-au angajat în teza veche prin contribuţii personale, dar îmi pare mai greu de înţeles atitudinea recenzentului, care nu are asemenea poziţii personale de apărat. În loc să contribuie la găsirea unor soluţii mai corespunzătoare, recenzentul îşi cheltuieşte energia pentru a dărîma cel puţin cîţiva piloni ai noii ipoteze, în credinţa că astfel ar putea nărui întreaga structură (rec., p. 291—293), iar pentru ca fisurile criticii să pătrundă mai profund, se combină analiza bisericilor mai vechi de tip longitudinal cu cele ale tipului triconc. Să examinăm obiecţiile recenzentului pe rînd.

Prima critică se îndreaptă împotriva frazei: « ... n-ar fi exclus ca ruina Sîn Nicoară din Curtea de Argeş să fi fost un reprezentant (e vorba de tipul bisericii-sală) prevăzut nu numai cu pilaştri şi dublouri, dar şi cu arhivolte longitudinale între stîlpi » (*Ist. art. feud.*, p. 190). Recen-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

zentul observă aci (rec., p. 292): « Nu avem nici o probă că biserica Sîn Nicoară, sau oricare alta din bisericile-sală de la noi ar fi avut arce longitudinale între pilaştrii ce susţin dublourile». Perfect de acord, căci altfel nici nu mai puneam problema sub formă de ipoteză, ci o exprimam categoric. Nenorocirea e că toate bisericile-sală din această categorie sînt azi ruine, reduse în mare parte la fundaţii. Îl întreb însă pe recenzent dacă este sau nu de acord că tipul de biserică-sală din Ţara Romînească apare în primul moment sub influenţa bulgărească, aşa cum au arătat-o O. Tafrali, P. Constantinescu-Iaşi, Ghika-Budeşti, Gr. Ionescu şi alţii, între care şi colegii bulgari? Dacă da, prezenţa unor arcuri longitudinale, îndeosebi la Sîn Nicoară unde pilaştrii sînt destul de groşi, e o ipoteză foarte verosimilă, mult mai verosimilă decît teza contrară, pentru că în Bulgaria acest sistem a dus încă în veacul al XIII-lea (biserica din Stanimaka) la aşezarea unei calote deasupra traveei centrale.

Ca o victorie împotriva tezelor mele se consideră rezultatul săpăturilor de la Cotmeana, care infirmă presupunerea lui Ghika-Budeşti, reluată şi exploatată de mine, cu privire la absidele laterale ale bisericii. Aci mă recunosc învins. Dar dacă recenzentul ar fi citit concluziile colectivului arheologic care a lucrat la Cotmeana [1] (I. Barnea şi N. Constantinescu), ar fi constatat că rezultatul cercetărilor, departe de a permite concluzii definitive, deschide probleme noi. Iată ce spun în esenţă aceste concluzii: « În felul acesta monumentul (adică biserica Cotmeana) nu poate fi pus alături cu bisericile de plan dreptunghiular din Tîrnovo » (conform ipotezei mele). « Dar biserica de la Cotmeana nu poate fi aşezată nici în rîndul bisericilor treflate de tip sîrbesc (Vodiţa, Tismana, Cozia ş.a.m.d.)..... Biserica aparţine unui tip de plan treflat simplu, cunoscut în Ţara Romînească înaintea oricărei influenţe sîrbeşti (Vodiţa I, Coşuştea—Crivelnic I...)... Cercetări arheologice mai intense vor trebui să fie executate... pentru determinarea cît mai precisă a datei de construcţie a unuia dintre cele mai vechi monumente de arhitectură din principatele romîne». Iată, în cîteva cuvinte, problemele care se leagă actualmente de Cotmeana şi care arată limpede cît de incompletă a fost expunerea recenzentului şi cît de neînţelegătoare e încercarea de a improspăta, fără alte argumente noi, vechea poveste cu biserica Cotmeana din vremea lui Mircea cel Bătrîn.

Ceva mai încolo recenzia remarcă: « Tot pe temeiul unei ipoteze se admite că biserica Vodiţa I ar fi avut pe naos o cupolă cu tambur pe pandantivi » (rec., p. 291). Recenzentul are dreptate cînd excepţionează un tambur pe plan eliptic neregulat şi profit de ocazie ca să aduc aici rectificarea cuvenită. Pasajul, greşit redactat în lucrarea mea, trebuia să sune astfel: « O cupolă pe pandantivi *fără* tambur », o calotă eliptică, aşa cum se vede, de pildă, în pronaosul bisericii sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeş (adaptată unui spaţiu de cca 2,80 m × 2,25 m) şi cum se întîlnesc, cu diferenţe mai mici, la unele biserici bulgăreşti (Boboşevo, sf. Petru şi Pavel din Tîrnovo) sau cum se mai vede, la scară gigantică (15,25 m × 11,30 m), în partea de vest a naosului bisericii sf. Irina din Constantinopol. Citez acest exemplu ilustru, probabil din veacul al VIII-lea, ca să arăt că nu e « o problemă tehnică insolubilă » (rec., p. 292—293) construirea unei calote eliptice, chiar pe plan neregulat. De altfel se întîlnesc adeseori calote şi chiar cupole pe tambur aşezate pe racordări laterale lărgite. Astfel, de pildă, dacă biserica sf. Nicolae din Hunedoara nu ar mai avea azi cupola pe tambur originală, construită peste o travee cu dimensiunile de aproximativ 3,60 m × 2,40 m, ar trebui, în baza părerii recenzentului, să se conteste posibilitatea reconstituirii unui asemenea sistem de boltire.

Cu acest precursor al tipului triconc am ajuns la problema dezvoltării tipului numit de Balş « sîrbesc », de mine « Vodiţa II », ruina acestei biserici fiind totodată cel mai vechi reprezentant. Pentru a discredita ipoteza mea, recenzentul se străduieşte să conteste datarea acestui martor important (rec., p. 293 şi mai ales nota 2). Cu excepţia lui I. Donat, care atribuie Vodiţa II veacului al XVIII-lea — cu care de altfel nu e de acord nici autorul recenziei — ceilalţi cercetători au fost de părere că biserica corespunde epocii lui Nicodim, iar pe baza hrisovului de danie al lui Vladislav, Vodiţa II a fost încadrată cu variante neînsemnate în perioada 1370—1375 [2]. Pu-

[1] *Materiale şi cercetări arheologice*, V, 1959, p. 669.

[2] Iorga-Balş, *Histoire de l'art roumain*, p. 30; Lapedatu, în *BCMI*, V, 1912, p. 177; Drăghiceanu, în *BCMI*, V—1912, p. 97; Ghika-Budeşti, în *BCMI*, XX, 1927, p. 129; Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii romîneşti*, p. 63—64; *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, I, p. 44—47.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nîndu-se în opoziţie cu părerile de pînă acum, recenzentul pretinde că Vodiţa II ar putea fi mai degrabă o clădire de « după epoca lui Nicodim », refăcută în urma « unuia dintre numeroasele războaie însoţite de năvăliri şi prădăciuni care au bîntuit regiunea Severinului la sfîrşitul secolului al XIV-lea şi în tot cursul celui de-al XV-lea ; cu privire la aceste războaie sîntem foarte puţin informaţi ». Atît. Nu cred că asemenea argumente, mai rău decît vagi, pot contribui la o lămurire a problemelor complexe şi la compromiterea datării tradiţionale a Vodiţiei II.

Legată de problema evoluţiei tipului triconc în Ţara Romînească e şi datarea primei faze a bisericii episcopale din Curtea de Argeş, refăcută de Neagoe Basarab. Şi această ipoteză e excepţionată de recenzent (p. 294 şi mai ales notele 2 şi 3). Nu voi repeta aici argumentele complexe privind arhitectura şi ştirile documentare expuse în lucrarea mea (*Ist. art. feud.*, p. 198—200) şi mă mulţumesc doar să răspund la singurul argument nou, pus în cumpănă de recenzent, anume faptul că un examen atent demonstrează că fundaţiile colonadelor laterale (de nord şi sud) din careul pronaosului zidit de Neagoe nu cad exact în prelungirea pereţilor corespunzători din flancul altarului, ci se observă o deplasare de « aproape 20 cm » de fiecare parte. N-am să invoc cîtuşi de puţin posibilitatea unei uşoare erori a releveului lui Reissenberger — care totuşi nu e exclusă — ţin însă să atrag atenţia asupra faptului că nici o clădire medievală nu respectă riguros trasarea unghiurilor drepte şi dezaxările de la bisericile mari — de pildă a clădirilor gotice — ating uneori cîţiva metri (de pildă biserica sf. Mihail din Cluj). E o insuficienţă a releveelor informative executate, de dragul simplificării, nu prin triangulare, ci prin măsurarea lungimilor şi îngemănarea lor mecanică în unghiuri drepte, care a creat iluzia pentru nearheologi că planurile ar fi în realitate aşa de regulate, cum sînt publicate în cărţi. De aceea, constatarea unei dezaxări cum e cea de la biserica episcopală, sumată pe o distanţă de cca 7 m la abia 20 cm de fiecare latură, nu prezintă nimic anormal, aş zice chiar, dimpotrivă.

Cu privire la altă ipoteză cardinală, cea a derivării unor elemente ale bisericilor de piatră moldoveneşti din vechea arhitectură din lemn, despre care recenzentul (p. 298) remarcă doar că e o problemă dezbătută mai de mult — recte respinsă pe vremuri de Gh. Balş şi cîţiva alţi cercetători — aş dori să adaug la bibliografia indicată în lucrarea mea şi articolul recent al lui L. Sumbadze, din Архитектурное наследство, 10, Moscova, 1958, unde, la p. 71, se dă exact aceeaşi explicaţie pentru derivarea sistemului de boltire moldovenesc pe care am propus-o şi eu în studiul din *Anuarul Institutului de istorie naţională*, V, 1928—30, Cluj, p. 415 şi urm. În schimb recenzentul (p. 294—295) încearcă să ridiculizeze teza despre principiul spaţial adiţional în arhitectura moldovenească. Asupra acestui punct nu insist, fiindcă numai confruntarea recenziei cu textul învinuit (*Ist. art. feud.*, p. 310) îl poate lămuri pe cititor. E însă caracteristic protestul recenzentului (p. 295) cu privire la concluzia mea, anume că meşterii zidari moldoveni din veacul al XV-lea ar fi dovedit o oarecare lipsă de experienţă în mînuirea sistemului de bolţi, fără ca recenzentul să-şi amintească de faptul că pînă acum se pornise îndeobşte de la ideea că bisericile din vremea lui Ştefan cel Mare ar fi fost prevalent opera zidarilor străini. Aceasta era şi teza lui Gh. Balş [1], a cărui autoritate mi se opune adeseori în recenzie, pretinzînd că aş fi deformat chiar afirmaţiile acelui autor (rec., p. 289, finalul notei 2). Ceea ce îi reproşam eu lui Balş [2] era că a început lucrarea despre arhitectura religioasă moldovenească din vremea lui Ştefan cel Mare cu « Cercetarea înrîuririlor », fără să-şi pună întrebarea dacă existase sau nu şi o artă locală, băştinaşă, care ar fi putut juca un rol în evoluţia arhitecturii moldoveneşti. În raport cu acest fel de a vedea de odinioară, ar fi fost poate cazul să se menţioneze în recenzie, alături de critica amintită, şi faptul că prima încercare de a demonstra existenţa şantierelor moldoveneşti locale cu o evoluţie consecventă, se găseşte tocmai în lucrarea analizată.

Fiindcă în cele de mai sus am atins problema relaţiilor dintre arhitectura de lemn şi cea de piatră, aş dori să deschid o mică paranteză semnalînd o ştire documentară pe care o socot de un interes excepţional. Prof. St. Pascu mi-a atras atenţia asupra unui act din 1378 [3], privitor la dăruirea unor moşii banului Benedict

[1] *BCMI*, XVIII, 1925, p. 268—269.

[2] Vezi şi recenzia mea din *Anuarul Institutului de istorie naţională*, Cluj, V, 1928—30, p. 690 şi urm.

[3] Hurmuzaki, *Documente*, 1—2, nr. CC, p. 261.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Heem (Himfy), foste odinioară ale lui Petrus, fiul lui « Tyman de genere olacali », deci a unui romîn. În acest document se pomeneşte o biserică «. . . ecclesiam partim in lignis et partim in lapidibus constructam », în localitatea « Patak dicto alias Woya », adică Valea, în apropierea rîului Caraşul (între Reşiţa şi Oraviţa). Ştirea aceasta despre o biserică bănăţeană din veacul al XIV-lea, construită în parte din lemn, în parte din piatră, aruncă o nouă lumină asupra tezei despre coexistenţa şi compenetrarea directă a formelor arhitecturii de lemn şi a celei de piatră. În *Ist. art. feud.*, p. 72, am citat ca exemple doar bisericile-sală romanice din Germania centrală şi de nord-est, publicate în inventarul lui G. Dehio; informaţia nouă vine să confirme existenţa cazurilor de analogie de la noi, presupuse pînă acum doar ipotetic.

Dacă în domeniul arhitecturii controversele pot fi exprimate în termeni mai concreţi, în domeniul picturii fenomenele stilistice hotărîtoare sînt adeseori doar nuanţe, gradaţii de intensitate greu de definit prin cuvinte cu un conţinut precis şi neechivoc, şi prin urmare discuţiile în contradictoriu riscă să nu găsească o formulare concludentă. Mai ales într-un domeniu cum e pictura religioasă a popoarelor Europei orientale, în care moştenirea bizantină devenise un bun comun, fixarea în cuvinte a nuanţelor distinctive e foarte anevoioasă, cu toate că în practică istoricii de artă reuşesc să distingă destul de limpede particularităţile etnice, regionale şi cronologice. De aceea mă voi limita doar la cîteva observaţii teoretice pe marginea controverselor ridicate. Astfel, recenzentul se întreabă prin ce se caracterizează acel « mediu comun » (rec., p. 297) despre care vorbeam în legătură cu pictura moldovenească şi cu cea ucraineană şi poloneză, îndeosebi din prima jumătate a veacului al XV-lea. Acel mediu comun e deocamdată mai mult o sugestie, decît o ipoteză, fiindcă el se întemeiază în Moldova doar pe icoana din sicriul moaştelor sf. Ioan cel Nou şi pe constatarea — şi documentară şi arheologică (fragmentele de picturi murale cu nimburi de aur din molozul Cetăţii de scaun din Suceava) — despre existenţa unei picturi religioase de o calitate remarcabilă. Icoana amintită aparţine sferei bizantino-balcanice şi e semnificativ că aceleaşi însuşiri le posedă şi o serie de picturi poloneze. Alături de picturile din Lublin, amintite în lucrarea mea, se pot adăuga picturile murale din capela catedralei din Cracovia (1405), din corul catedralei din Sandomierz (între 1423—1433) şi din biserica colegială din Wislica (prima jumătate a secolului al XV-lea). Toate picturile acestea se apropie stilistic mult mai mult de pictura balcanică din secolul al XIV-lea (Serbia, Curtea de Argeş) apoi de cea moldovenească din perioada lui Ştefan cel Mare, decît de pictura rusească. Figurile nu sînt totdeauna zvelte şi în orice caz niciodată de proporţiile alungite pe care le întîlnim în mod obişnuit în şcolile din Novgorod, sau din prima jumătate a veacului al XV-lea, în Moscova. La fel şi desenul draperiilor e mai aspru, în linii drepte, întretăiate şi mai incisive decît în pictura — de pildă — a lui Andrei Rublev, iar în detalii, cum sînt ornamentele clădirilor care alcătuiesc cadrul scenic, regăsim vrejurile spiralice (catedrala din Sandomierz) aşa de răspîndite în alfabetul decorativ al picturilor murale sîrbeşti şi în Curtea de Argeş. Caracterul acestei picturi e mai mult narativ-anecdotic (în Sandomierz, în scena Intrării în Ierusalim, asinul îşi apleacă capul ca să mănînce florile pe care un copilaş le întinde lui Isus), în timp ce în Rusia picturile lui Teofan Grecul sau ale lui Andrei Rublev subliniază mai mult tensiuni sufleteşti, sînt prevalent expresive, cînd lirice, cînd dramatice, trăsături care lipsesc cu totul în picturile poloneze, în care şi iconografia e cea specific balcanică. La Sandomierz apare scena cu Prezentarea Mariei mai marilor dintre preoţi, despre care am vorbit în cartea mea în legătură cu picturile din Sîntă Mărie Orlea, scenă atestată pînă acum cu oarecare frecvenţă numai în Serbia. În faţa acestor fapte mi-am pus întrebarea pe ce cale a putut să se realizeze contactul aşa de caracteristic între pictura poloneză şi cea balcanică, dacă nu prin intermediul Moldovei, şi am dedus de aci existenţa unui mediu comun care, în Moldova din jumătatea primă a veacului al XV-lea nu mai poate fi sesizat în mod concret. Prin aceste relaţii ipotetice, întruchipate de meşteri care foarte probabil circulau în ambele sensuri, relaţii despre care nu avem nici un motiv să credem că nu s-au mai continuat şi în jumătatea a doua a veacului al XV-lea (aici ele sînt atestate şi prin opera pietrarilor), am încercat apoi să explic unele particularităţi din pictura moldovenească de mai tîrziu (cazul de la Voroneţ, discutat de recenzent, p. 297). Aceasta e apoi şi calea probabilă a pătrunderii elementelor apusene în pictura moldovenească, şi e semnificativ că şi în Rusia se răspîndesc în cursul veacului al XVI-lea numeroase

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

particularităţi ale picturii italo-cretane, foarte probabil tot prin contact direct cu ţările apusene şi îndeosebi cu Italia. Numărul arhitecţilor italieni, care lucrează în Moscova la sfîrşitul veacului al XV-lea şi la începutul veacului următor, e cu totul remarcabil.

În vădit contrast cu aceste picturi, sînt cele din altarul bisericii din Lujeni. Aici figurile sînt exagerat de zvelte şi sistemul de falduri subliniază verticalitatea şi supleţea figurilor prin curburi uşoare, în timp ce faldurile transversale, orizontale, sînt aproape complet eliminate. La fel şi feţele au o expresie suavă pe care am căuta-o zadarnic în ambianţa balcanică sau poloneză amintită. De aceea o particularitate iconografică, cum e sf. Nedele, nu cred că poate fi pusă în acest caz în relaţie cu Serbia, cum propune recenzentul (p. 296), ci numai cu Rusia.

Particularităţi mai puţin concludente m-au determinat să indic totuşi o posibilă influenţă rusească şi în cavalcada din Pătrăuţi, fiindcă e incontestabil că printre icoanele ruseşti întîlnim incomparabil mai multe reprezentări de sfinţi călăreţi, decît în pictura balcanică. Aceste sugestii, evident, pot fi respinse, mai ales dacă se vor găsi argumente mai bune, dar acela, invocat de recenzent (p. 296), anume că o influenţă rusească nu putea decît să fie ori radicală, cum a fost cea din veacul al XVII-lea, ori de loc, nu mi se pare convingătoare.

În sfîrşit mai adaug cîteva cuvinte despre broderiile modoveneşti. E indiscutabil că cititorii lucrării mele vor trebui să ţină seamă de rectificările şi de completările apărute din 1958 înainte [1], dar — după cît mi se pare — aceste rectificări şi completări nu modifică încă structura şi linia generală a ipotezelor mele. Cît priveşte îndeosebi pasajul despre influenţele ruseşti din atelierul de broderie de pe la 1481, contestate în recenzie (p. 302—303), pe motiv că dacă ar fi existat asemenea influenţe, ele ar fi trebuit să se manifeste în mod firesc în cursul perioadei cînd Ştefan cel Mare era căsătorit cu soţii din Kiev şi Mangop, nu tocmai atunci cînd nevastă-sa era Maria Voichiţa, sînt imponderabile. Fapt e că aşa s-a întîmplat, şi nu trebuie uitat că relaţiile politice dintre Moldova şi Moscova devin mai intime nu în anii primelor căsătorii ale lui Ştefan cel Mare, ci tocmai în ultimele decenii, ceea ce constituie un indiciu că acelor căsătorii nu le revine un rol hotărîtor în politică şi nici în evoluţia artei.

Surprinzătoare e rezerva recenzentului (p. 303, nota 4) cînd spune pe de o parte că autorul ar avea « perfectă dreptate cînd remarcă asemănarea » între cele trei perdele de iconostas de la Putna, primele două datate prin inscripţii în 1484 şi 1485, iar a treia — aici intervine ipoteza mea — în 1486, observînd că datarea ultimei perdele ar « ţine de precizările cronologice întemeiate doar pe criterii de stil, asupra cărora ne-am arătat îndoielile mai sus ». Întreb deci, mai rămîne sau nu valabilă opinia recenzentului cu privire la « asemănarea » — evident stilistică — a celor trei perdele, care de altfel fac parte din aceeaşi garnitură?

Ultimul deziderat neîmplinit al recenzentului, ar fi fost ca autorul să fi prezentat fenomenele artistice şi într-un cadru mai larg, al întregii suprastructuri, îndeosebi şi în legătură cu literatura vremii, cu evoluţia concepţiilor religioase şi în general cu fenomenele de cultură (rec., p. 306). Ideea e fără îndoială excelentă, dar trebuie să mărturisesc că aşa ceva mă depăşeşte în toate privinţele şi — după cîte ştiu — nu s-a încercat nici în alte lucrări de specialitate, nici cînd acestea au fost elaborate în colectiv. Doar tratatul de Istoria Romîniei pe care îl pregăteşte Academia R.P.R. şi la care colaborează specialişti din toate domeniile istoriei, va putea, şi fără îndoială că va şi aduce o contribuţie substanţială în acest sens.

Închei, mulţumindu-i recenzentului că mi-a oferit prilejul de a reveni asupra unei serii întregi de probleme discutate în cartea mea şi de a prezenta astfel cititorilor un supliment la *Istoria artei feudale în ţările romîne*, vol. I.

V. Vătăşianu

---

[1] M. A. Musicescu, în *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, Bucureşti, 1958; idem în SCIA, 1958, 1, p. 75 şi urm.; E. Lăzărescu în SCIA, 1958, 1, p. 227 şi urm. Deosebit de important pentru broderiile Ţării Romîneşti e şi epitaful publicat de M. A. Musicescu, în SCIA, 1958, 2, p. 35 şi urm. La aceste lucrări ţin să adaug şi opera lui D. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris, 1947.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CĂRŢI RECENT INTRATE ÎN BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

1 ZOFIA LISSA, *Fragen der Musikästhetik*, Berlin, 1954, 352 p.
2 RENÉ HUYGHE, *L'Art et l'homme*, vol. I, Larousse, Paris, 1957, 366 p. + ilustr.
3 ROBERT CURZON, *Visits to Monasteries in the Levant*, Cornell University Press, New York, 1955, 351 p. + ilustr. + 6 f. pl.
4 ANTONINA VALLENTIN, *Pablo Picasso*, Paris, f. a., 451 p. + anexe şi ilustr.
5 DAVID LEWIS, *Constantin Brancusi*, Londra, 1957, 50 p., 33 f. pl.
6 PICASSO, *Les menines et la vie*. Texte de Jaine Sabartes. Traducere din spaniolă de Alfred Rosset, Cercle d'Art. Paris, 1958, 18 p. text + 135 pl. în culori.
7 M. V. ALPATOV, *Andrei Rubliov*, Moscova, 1959, 35 p. + 60 ilustr.
8 *Haydn's Werke in der Musiksammlung der Nationalbibliothek Széchémji in Budapest*, Academia de ştiinţe maghiară, Budapesta, 1959, 168 p. + ilustr.
9 BANETT H. CLARK, *European Theories of the Drama*, Crown Publishers, New York, 1959, 576 p.
10 A. D. AVDEEV, *Происхождение театра*, Moscova, 1959, 265 p. + ilustr.
11 Galerie Nationale Hongroise, *L'Art Hongrois du dessin et l'aquarelle au XIX^e et XX^e siècle* Budapesta, 1959, 44 p. + 24 f. pl.
12 *Meisterzeichnungen der Renaissance*. Herausgegeben von Karl-Heinz Klingenburg, Berlin, 1959, 46 p. + 16 ilustr.
13 INGE WEINKE, *Bildende Kunst der Sowjet Union*, Seemann Verlag, Leipzig-Berlin, 1959, 26 p. + 27 pl.
14 *Triumph der Farbe, Die europäischen Fauves*, Berlin, 1959. Berlin Nationalgalerie der ehemals Staatlichen Museen, Orangerie des Schlosses Charlottenburg, 28 pl. colorate + text.
15 ALBERT KAPR, *Deutsche Schriftkunst*, Dresda, 1959, 288 p. + ilustr.
16 MÁTYÁS HORÁNYI, *Das Esterhazysche Feenreich. Beitrag zur ungarländischen Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, Budapesta, 1959, Academia de ştiinţe maghiară, 268 p. + ilustr.
17 HEINRIC TROST, *Norddeutsche Stadttore zwischen Elbe und Oder*, Berlin, 1959, 127 p. + 81 pl.
18 *Bibliographie zur sächsischen Kunstgeschichte*, von Walter Hentschel, Berlin, 1960, 235 p. + indice alfabetic de nume şi localităţi.

DIN SUMARUL REVISTELOR INTRATE ÎN BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

Искусство, 1960

V. ROMANENKO, А. П. Чехов и русские художники, nr. 1, p. 47—52.
E. ROJINA, *Антуан Ватто*, nr. 1, p. 62—69.
B. BERNŞTEIN, Успехи, трудности, перспективы, nr. 2, p. 6—14.
VALENTIN BRODSKI, Современное изобразительное искусство Англии, nr. 2, p. 47—52.
V. LOGHINOV, Синтетические материалы в монументальной живописи Мексики, nr. 3, p. 49—51.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

E. GAIDUKEVICI, Крупнейшие мастера барбизонской школы, nr. 3, p. 62—67.
M. OSVIANNIKOV, В. И. Ленин и проблемы эстетики, nr. 4, p. 4—9.
R. KRIUKOV, Плакат, на уровень задачи семилетки, nr. 5, p. 7—15.
R. KLIMOV, Начальная пора нидерландского Возрождения, nr. 5, p. 58—67.

Umění, 1960

JAROSLAV PESINA, *Podíl cech na vývoji zátisi v evropské malbe pozdního stredovekü*, nr. 1, p. 1—13.
JAROSLAV PESINA. *Nový pokus o revizi dejin ceského malirstvi 15. stoleti*, nr. 2, p. 109—134.

Polska sztuka ludowa, 1960

OLGA MULKIEWICZ, *Open-work Woven Fabrics*, nr. 1, p. 37—38.

Vytvarné umení, 1960

PRAVOSLAV SOVÁK, *Fernand Léger*, nr. 2, p. 77—83.
KVETOSLAV CHVATIK, *Kotázkám moderního umeni*, nr. 2, p. 55—66.

Gazette des Beaux-Arts, 1960

Pages inédites du « Journal » de Berenson, nr. 1, p. 5—10.
YVAN CHRIST, *Une enquête sur le vandalisme — échecs et succès*, nr. 2, p. 154—168.
JACQUES PROUST, *L'initiation artistique de Diderot*, nr. 4, p. 225—231.
PHILIPPE JONES, *Daumier et l'impressionisme*, nr. 4, p. 245—250.
JEAN SEZNEC, *Le « Musée de Diderot »*, nr. 5—6, p. 343—354.

The Burlington Magazine, 1960

Editorial — *Changes in Taste*, nr. 2, p. 51—52.
THÉODORE REFF, *A New Exhibition of Cézanne*, nr. 3, p. 114—118.
MILLARD MEISS şi COLIN EISLER, *A New French Primitive*, nr. 6, p. 233—240.

Bildende Kunst, 1960

KURT HERBST, *Künstler und Laienschaffende stellten gemeinsam aus*, 1960, nr. 1, p. 3—7.
CHRISTA REINIG, *Volkstypen in der Berliner Grafik*, nr. 1, p. 32—39.
EVA MICKE, *Der imperialistische Krieg 1914—1918 im Spiegel des zyklisch-grafischen Schaffens deutscher Künstler*, nr. 2, p. 95—102.
LOTHAR LANG, *Das Menschenbild des sozialistischen Realismus*, nr. 3, p. 147—152.
ALMOS CSONGÁR, *Gyula Derkovits*, nr. 3, p. 177—180.
WALTER RICHTER, *Sozialistische Buchkultur — Beitrag zur ästhetischen Bildung der Nation*, nr. 4, p. 251—258.

Arts—News, 1960

REGINALD POLLACK, *Brancusi's Sculpture*, Febr., p. 27 şi cont. 63—64.
LE ROY DAVIDSON, *Japan and the dehumanization of Beauty*, April, p. 24—26.
JEAN BOGGS, *Degas: the Age is Discipline*, April, p. 37—39.

Connoisseur, 1960

THEODORE CROMBIE, *Archbishop Fernando de Valdes by Velasquez, Some notes on a recently identified portrait*, March, p. 102—104.

Teatp, 1960

M. STROEVA, Чехов и советская драма, nr. 1, p. 69—73.
K. S. STANISLAVSKI, Из режиссерского экземпляра « Трех сестер», nr. 1, p. 139 — 147.
Diskussiia, Режиссура и современность, nr. 2, p. 34—72.
NICOLAI AKIMOV, О театре в настоящем и будущем, nr. 3, p. 29—45.
B. IAKOVLEV, Ленин и советский театр, nr. 4, p. 7—17.
ALEXEI POPOV, Воспоминания и размышления, nr. 6, p. 110—122 (cu continuare în numerele viitoare).

Theater der Zeit, 1960

HANS PISCHNER, *Auf dem Wege zum sozialistischen Nationaltheater*, nr. 1, p. 6—8.
HERBERT KELLER, *Möglichkeiten des Berufstheaters, Arbeitertheater zu unterstützen*, nr. 1, p. 45—46.
WOLFGANG HEINZ, *Parteilichkeit in der Menschendarstellung*, nr. 3, p. 22—26.
HANS-DIETER MÄDE, *Aus Theorie und Praxis des Theaters*, nr. 3, p. 26—30.
HANS PISCHNER, *Schauspieler, Regisseure und Stanislawski*, nr. 4, p. 28—30.
BERTOLT BRECHT, *Dialog über eine Schauspielerin des epischen Theaters*, nr. 5, p. 24—25.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Revue d'histoire du théâtre, 1960

PAULE SALVAN, *Le Tartuffe de Molière et l'agitation anticléricale en 1825*, nr. 1, p. 7—19.
JACQUES HENZEY, *Du costume et de la décoration tragique au XVII^e siècle*, nr. 1, p. 20—33.

Theatre Arts, 1960

LOUIS KRONENBERGER, *The Fifties: Pathwork Progress*, ian., p. 0—11.
Special Opera Section, martie, p. 25—55.
SEAN O'CASEY, *Out, Damned Spot!*, mai, p. 21—22.

Советская Музыка, 1960

D. JITOMIRSKI, *Заметки о музыкальном романтизме (Шопен и Шуманн)*, nr. 2, p. 16—28.
D. KABALEVSKI, *Музыка и современность*, nr. 3, p. 7—27.
S. DREIDEN, *Музыка и революция*, nr. 3, p. 45—60.
D. JITOMIRSKI, *Шуманн и русская школа*, nr. 6, p. 55—64.

Българская Музика, 1960

IV-ти национален преглед на българского музикално творчество, nr. I, p. 11—39; nr. 3, p. 14—40; nr. 5, p. 3—30.

Muzsika (R.P. Ungară), 1960

KOCZOGH ÁKOS, *Muzikális korszakába lépett a festészet...*, nr. 5, p. 27—32.

Muzyka (R.P. Polonă), 1960

ZOFIA LISSA, *Chopin w świetle korespondencji współczesnych mu wydawców*, nr. 1, p. 3—21.
ADAM SUTKOWSKI, *Średniowieczne instrumentarium w. przedstawieniach miniatorskich polskich kodeksów iluminowanych*, nr. 2, p. 3—28.
JAN STESZEWSKI, *Morfologia rytmów mazurkowych na Mazowszu Polnym*, nr. 2, p. 29—53.
ZOFIA STESZEWSKA, *Z zagadnień historii poloneza*, nr. 2, p. 77—90.

La Rassegna Musicale (Italia), 1960

GUGLIELMO BARBLAN, *Boccheriniana*, nr. 1, p. 33—44.

Musica (Elveția), 1960

SIEGFRIED GÜNTHER, *Jazz — Stil und Einfluss*, nr. 2, p. 65—70.
WOLF-EBERHARD VON LEWINSKI, *Schnittpunkte der Musikgeschichte*, nr. 6, p. 340—344.
HANS JOACHIM SCHAEFER, *Gustav Mahlers Wirken in Kassel*, nr. 6, p. 350—357.
GÖTZ KLAUS KENDE, *Richard Strauss und Klemens Krauss*, nr. 1, p. 5—9.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 20

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro